Umberto Eco

a definição da arte

RECORD

a definição da arte

a definição da arte

Umberto Eco

tradução de
Eliana Aguiar

1ª edição

EDITORA RECORD
RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO
2016

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

E22
Eco, Umberto, 1932-
A definição da arte / Umberto Eco; tradução de Eliana Aguiar. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2016.

Tradução de: La definizione dell'arte
ISBN 978-85-01-40247-9

1. Artes. I. Título.

13-01845
CDD: 700
CDU: 7

Título original em italiano:
La definizione dell'arte

Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Copyright © Umberto Eco, 2013

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.

Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa para o Brasil
adquiridos pela
EDITORA RECORD LTDA.
Rua Argentina, 171 – 20921-380 – Rio de Janeiro, RJ – Tel.: (21) 2585-2000,
que se reserva a propriedade literária desta tradução.

Impresso no Brasil

ISBN 978-85-01-40247-9

EDITORA AFILIADA

Seja um leitor preferencial Record.
Cadastre-se e receba informações sobre nossos
lançamentos e nossas promoções.

Atendimento direto ao leitor:
mdireto@record.com.br ou (21) 2585-2002.

Sumário

Nota introdutória 7

I. Estudos históricos e teóricos

A estética da formatividade e o conceito de interpretação 11
Funções e limites de uma sociologia da arte 33
O conceito de "Gestalt" na estética de Luigi Stefanini 45
Notas sobre os limites da estética 49
Estética indiana e estética ocidental 63
A estética de Bayer: a coisa e a linguagem 78
Historiografia medieval e estética teórica 99
O problema da definição geral da arte 124

II. O conceito de forma nas poéticas contemporâneas

O problema da obra aberta 153
Necessidades e possibilidades nas estruturas musicais 161
De fotos feitas nas paredes 181
Cinema e literatura: a estrutura do enredo 188
As cores do ferro 195
Função progressiva da pintura moderna 207
Arte programada 215
Experimentalismo e vanguarda 220
Duas hipóteses sobre a morte da arte 240

III. Problemas de método

A pesquisa interdisciplinar 259
Um balanço metodológico 266

Referências bibliográficas 273
Índice onomástico 275

Nota introdutória

Os capítulos deste volume reúnem textos escritos no período entre 1955 e 1963, que poderei definir como meu período "pré-semiótico". Param nesta data porque estudos da segunda parte introduzem, acompanham ou comentam a pesquisa contida em *A obra aberta*, de 1962. Após este período, meu trabalho é especificamente sobre as relações entre estética e comunicação de massa (ver *Apocalípticos e integrados*) que direcionarão, enfim — é a fase atual de minha pesquisa —, a uma temática da comunicação tratada com instrumentos semiológicos. A terceira parte deste volume, "Problemas de método", reúne os textos escritos a partir de 1963 que podem ser lidos não apenas como uma conclusão, mas também como uma introdução ao trabalho que atualmente realizo, e que encontra sua expressão mais recente em *A estrutura ausente* (1968).

Na primeira parte, estão os escritos históricos e teóricos. Os primeiros sofrem o influxo das experiências historiográficas adquiridas em minhas primeiras pesquisas sobre a estética medieval (*Il problema estetico in San Tommaso* [O problema estético em Santo Tomás], escrito em 1954 e publicado em 1956, e *Arte e beleza na estética medieval*, de 1959). Os textos teóricos, por sua vez, encaminham, a partir do exame de várias posições estéticas contemporâneas, uma discussão sobre o conceito da arte.

O problema da definição da arte, contudo, não constitui apenas o tema explícito do último ensaio da primeira parte, nem está presente apenas no exame da estética de alguns filósofos contemporâneos. Retorna, também, em sua forma mais problemática, exatamente nos estudos da segunda parte, onde as noções teóricas são postas à prova diante das poéticas da vanguarda, lá onde aparentemente se dissolvem todas as definições teóricas criadas até hoje pela estética. O ensaio final da segunda parte, "Duas hipóteses sobre a morte da arte", tenta, de fato, ver como os instrumentos criados pela estética especulativa ainda podem servir para "dar forma" às manifestações mais extremas da arte experimental de hoje. Assim, analisando as discussões da estética teórica e comparando-a às instâncias das novas poéticas, o objeto deste livro, mais do que "a definição da arte", é "o problema da definição da arte".

Não por acaso que o volume começa com um exame da estética de Luigi Pareyson (ou pelo menos daquela fase de seu pensamento que culminou com a *Estética: teoria da formatividade*): na realidade, todos os estudos deste volume recebem a influência do clima de pesquisa em que cresceram, na Escola de Estética de Turim, e documentam de várias maneiras o modo como foram assimilados, por meio de inevitáveis inflexões pessoais, os temas da estética da formatividade.

U. E.

I. ESTUDOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS

A estética da formatividade e o conceito de interpretação

Um discurso sobre problemas estéticos não pode deixar de tomar como ponto de partida aquela que foi a experiência crociana — mesmo porque uma característica dessa doutrina foi saber se afirmar não apenas junto aos filósofos, mas sobretudo junto àqueles que abraçam a crítica literária e artística em geral e que não pedem da dissertação estética propriamente a resolução das mais árduas questões metafísicas, mas antes uma iluminação daqueles fenômenos da arte que constituem o objeto de sua análise e algumas indicações gerais sobre o caráter, os limites e o valor do exercício concreto de leitura que vão desenvolvendo. Mas também não se deve ignorar que o triunfo das teorias crocianas contribuiu para circunscrever um amplo domínio da cultura estética italiana em certo âmbito provinciano, afastando-a de uma série de pesquisas desenvolvidas em outros países; e, mesmo que toda essa problemática fosse rejeitada — nem tanto por estreiteza, mas antes pela convicção de já ter assimilado e superado seus termos —, isso não apaga o fato de que durante anos ficamos muitas vezes à margem de uma batalha de ideias conduzida numa linguagem que nos era cada vez mais estranha.

Uma concepção da arte como *fazer*, fazer concreto, empírico, fabril, num contexto de elementos materiais e técnicos: um conceito da coisa de arte como organismo regido por uma inteira legalidade estrutural, conceito que ignorava e em certo sentido superava as distinções entre poesia e literatura, e, em algumas disciplinas, até mesmo as distinções entre arte e artesanato; a persistência em discussões de preceptista, a valorização do elemento "inteligência" naquele contexto criativo que nos foi definido como exclusivamente fantástico — tudo isso e outros discursos geravam desconfiança e reserva e, de todo modo, apontavam para um mundo de problemas que a estética crociana parecia ter resolvido, quando mais não fosse confinando-os no âmbito dos pseudoproblemas.

Somente nas últimas décadas, verificou-se na Itália (embora existissem, já no tempo de Croce, pensadores que trilharam caminhos pessoais: basta citar o nome de Baratono) um florescimento de pesquisas que pretendiam repensar as últimas experiências estéticas europeias e americanas, de Bergson a Dewey, das experiências da *Allgemeine Kunstwissenschaft* e dos teóricos da *Einfühlung* aos desenvolvimentos da fenomenologia e àquelas pesquisas sociológicas voltadas para uma consideração atenta de todos os fenômenos de evolução do gosto e dos estilos.

No quadro desse fenômeno, a "estética da formatividade" de Luigi Pareyson* aparece numa posição de notável destaque: tanto pela vastidão do empenho quanto pelo modo pessoal com que (mesmo mantendo um diálogo vivo com os temas da estética idealista italiana) o autor assume os resultados e as contribuições de grande parte das pesquisas estrangeiras, enquanto, ao mesmo tempo, faz frutificar aquelas experiências concretas de trabalho que são as poéticas e que, mesmo constituindo o programa operativo de um artista ou de um crítico (e resultando, por isso, incapazes de esclarecer o conceito da arte em geral e o próprio trabalho dos outros artistas — o que é tarefa da estética, em cujo âmbito todas as poéticas encontram sua justificação), constituem, por outro lado, um preciosíssimo repertório de observações, indicações, experiências vividas de arte e oferecem, portanto, um indispensável material de elaboração para o filósofo.

É no âmbito desse panorama estético amplo e desprovincializado que deve ser vista a teoria da formatividade de Pareyson, que opõe à solução idealista da arte como *visão* um conceito de arte como *forma*, no qual o termo forma significa *organismo*, fisicidade formada, vivente de uma vida autônoma, harmonicamente calibrada e regida por leis próprias, assim como opõe ao conceito de *expressão* aquele de *produção*, ação formante.

---

* Delineada numa série de ensaios publicados entre 1950 e 1954 na revista *Filosofia*, a teoria da formatividade encontrava sua formulação orgânica em *Estetica: teoria della formatività*, Turim, ed. de *Filosofia*, 1954; 2ª ed., Bolonha, Zanichelli, 1960. [*Estética: teoria da formatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993, tradução de Ephraim Ferreira Alves. (*N da T.*)]

1. A formatividade

Toda a vida humana é, para Pareyson, invenção, produção de formas; toda a operosidade humana, seja no campo moral, seja naqueles do pensamento e da arte, engendra formas, criações orgânicas e completas, dotadas de compreensibilidade e autonomia próprias: são formas produzidas pelo operar humano, tanto as construções teóricas quanto as instituições civis; tanto as realizações cotidianas e aquelas empreendidas pela técnica quanto um quadro ou um poema.

Sendo cada formação um ato de invenção, uma descoberta das regras de produção segundo as exigências da coisa a ser feita, afirma-se assim a artisticidade intrínseca de cada operação humana. Reavaliada a cota artística de toda produção de forma, surge, porém, a necessidade de encontrar o princípio de autonomia capaz de diferenciar a formação da obra de arte de qualquer outro tipo de formação. Ao definir a arte como intuição do sentimento, a filosofia idealista crociana havia afirmado claramente que, por conseguinte, ela não era moral nem conhecimento; Pareyson, ao contrário, parte de um conceito personalístico de unitotalidade da pessoa, que a cada vez especifica a sua atividade formante numa direção especulativa, prática, artística, permanecendo sempre — unitariamente — pensamento, moralidade, formatividade:

> Somente uma filosofia da pessoa é capaz de resolver o problema da unidade e distinção das atividades, pois explica, com base na indivisibilidade e na iniciativa da pessoa, que cada operação exige sempre e conjuntamente a especificação de uma atividade e a concentração de todas as outras: se o operar fosse do espírito absoluto, não haveria distinção entre as atividades e todas se reduziriam a uma.

Portanto, assim como um empreendimento especulativo implica o empenho ético, a paixão pela pesquisa e uma sábia artisticidade capaz de guiar o processo de resolução da pesquisa e a disposição dos resultados, também intervém em uma operação artística a moralidade (não como tábua externa de leis vinculantes, mas como empenho que faz com que a arte seja sentida como missão e dever e impede justamente que a formação siga outra lei que não seja a da obra a ser realizada); assim como intervém o sentimento (não entendido como constitutivo exclusivo da arte, mas antes como coloração afetiva que o empenho assume e no qual se desenvolve); e intervém a inteligência, como juízo contínuo, vigilante, consciente, que rege a organização da obra, controle crítico que não é estranho à operação estética ("no momento em que se desenvolve a reflexão e o juízo", advertia Croce, "a arte se dissipa e morre...") e que não é o suporte da ação criativa, fase de repouso e reflexão heterogênea para um pretenso momento puramente fantástico, mas é movimento inteligente em direção à forma, pensamento exercitado *no interior* da operação formante e voltado para a realização estética.

Dada, portanto, essa copresença de atividades na pessoa que opera inteira, o que distingue a arte das outras iniciativas pessoais é o fato de que com ela todas as atividades da pessoa são voltadas para uma intenção puramente formativa:

> Na arte, essa formatividade, que investe toda a vida espiritual e torna possível o exercício das outras operações específicas, especifica-se, por sua vez, e se acentua numa prevalência que subordina a si todas as outras atividades, assumindo uma tendência autônoma. [...] Na arte, a pessoa [...] forma unicamente por formar e pensa e age para formar e poder formar.

Tais afirmações e a definição da arte como "pura formatividade" poderiam gerar equívocos, sobretudo quando se associa o termo *forma* às velhas *querelles* de forma-conteúdo ou forma-matéria; mas qualquer presunção de formalismo estéril cai quando nos reportamos a um conceito de forma como organismo, coisa estruturada que, enquanto tal, reconduz à unidade elementos que podem ser sentimentos, pensamentos, realidades físicas, coordenados por um ato que tende à harmonia desta coordenação, mas procede segundo leis que a própria obra — que não pode ser abstraída daqueles mesmos pensamentos, sentimentos, realidades físicas que a constituem — postula e evidencia em seu fazer-se.

Além disso, "formar por formar" não significa formar o nada — conteúdo de toda formação especificamente tal é a própria pessoa do artista. Com isso, não se deve entender que a pessoa do artista entra na obra como objeto de *narração*; a pessoa que forma é declarada pela obra formante como *estilo, modo de formar*; a obra nos conta, exprime a personalidade de seu criador na própria trama de seu consistir, o artista vive a obra como traço concreto e personalíssimo de ação.

> Por meio da obra de arte, filtra-se toda inteira a original personalidade e espiritualidade do artista, denunciada, mais do que pelo sujeito e pelo tema, pelo próprio modo irrepetível e personalíssimo que ele sustentou ao formá-la.

Assim, as disputas sobre termos como conteúdo, matéria e forma são destituídas de significado. Conteúdo da obra é a própria pessoa do criador que, ao mesmo tempo, se faz forma, pois constitui o organismo como *estilo* (que pode ser reencontrado a cada leitura interpretante), modo com o qual uma pessoa formou-se na obra e também modo com o qual e pelo qual a obra consiste. Assim sendo, o próprio *sujeito* de uma obra não é outra coisa senão *um* dos elementos nos quais a pessoa expressou-se fazendo-se forma.

2. A matéria da arte

Uma arte entendida como formação — para enfrentar outro aspecto fundamental da doutrina em exame — é uma arte que não pode ignorar a fisicidade; a ilusão crociana de uma figuração totalmente interior, cuja extrinsecação física não fosse mais do que um fato acessório, deixava inexplorada uma das áreas mais ricas e fecundas do mundo criativo. Croce juntava a intuição à expressão incindivelmente (e recordava que não existe imagem distinta do som ou da cor que pode exprimir, de modo que, para ele, a imagem já nascia como corpo expresso), mas dissociava a expressão da *extrinsecação*. É como se a imagem pudesse nascer som, cor, sem que um exercício concreto sobre a fisicidade a ser formada lhe fosse contínua referência, suporte, sugestão. Por isso, contemporaneamente ao florescimento (e apesar da influência) da estética crociana, filósofos e artistas faziam uma análise acurada do problema da matéria na arte, daquele *diálogo com a matéria* indispensável para qualquer produção de arte, no qual a presença da fisicidade como resistência oferece pontos de partida, obstáculos e sugestões de ação formativa.

São esses os problemas a que Pareyson se refere, investigando com uma análise sutil a atividade dialógica a partir da qual o artista, limitando-se diante do obstáculo, encontra sua liberdade mais verdadeira, pois passa do indistinto das aspirações vagas ao crivo concreto das possibilidades do material com o qual luta, cujas leis reconstrói aos poucos no quadro de uma organização que as transforma em leis da obra. Tal análise é conduzida sob a escolta de uma vasta documentação de experiências de artistas, de Flaubert a Valéry e a Stravinski, e na qual a definição teórica nasce de um precioso repertório de soluções formativas.

Portanto, é a matéria como obstáculo sobre o qual se exercita a atividade inventiva que converte as necessidades do obstáculo em leis da obra: estabelecida esta definição geral, um dos lados mais pessoais da doutrina de Pareyson consiste em ter reconduzido ao conceito de matéria aquelas várias realidades que se chocam e interseccionam no mundo da produção artística: o complexo dos "meios expressivos", as técnicas transmissíveis, as preceptísticas codificadas, as várias "linguagens" tradicionais, os próprios instrumentos da arte. Tudo isso é subsumido sob a categoria geral de "matéria", realidade exterior sobre a qual o artista trabalha. Uma antiga tradição retórica pode ser assumida a mesmo título do mármore sobre o qual se esculpe — como obstáculo escolhido para ser transformado em sugestão de ação. O próprio escopo ao qual uma obra funcional é destinada deve ser considerado "matéria": um complexo de leis autônomas que o artista deve saber interpretar e reduzir a leis artísticas.

Isso traz à mente uma contraposição que Tilgher fazia entre Croce e Valéry:

> Croce faz da atividade poética uma coisa que cria, a cada vez, o seu metro e o seu ritmo, a sua lei; Valéry afirma que a verdadeira poesia não vem à luz senão por meio da luta contra o obstáculo constituído pela métrica e pela linguagem tradicionais.

Ora, segundo a estética da formatividade, o artista, ao formar, inventa efetivamente leis e ritmos totalmente novos, mas essa novidade não surge do nada, e sim nasce exatamente como livre resolução de um complexo de sugestões que a tradição cultural e o mundo físico propuseram ao artista sob a forma inicial de resistência e passividade codificada.

Depois de tudo o que foi dito, outro ponto da doutrina estética de Luigi Pareyson fica bem claro: a produção artística será um *tentar*, um proceder a partir de propostas e esboços, de pacientes interrogações da "matéria". Mas essa aventura criativa tem um ponto de referência e um termo de comparação. O artista opera tentando, mas sua tentativa é guiada pela obra tal como deverá ser, a qual, sob a forma de apelo e exigência intrínseca à formação, orienta o procedimento produtivo: "[...] o tentar dispõe, portanto, de um critério, indefinível, mas muito sólido: o pressentimento do êxito, a adivinhação da forma."

3. A forma formante e o processo formativo

Chegamos ao conceito de "forma formante" que introduz árduos problemas filosóficos na estética de Pareyson e que, ao apresentar um conceito de "obra" como guia *a priori* da própria realização empírica, abre caminho para numerosas discussões de índole metafísica, aquela *metafísica da figuração* que o autor menciona no curso de sua obra. Nesta altura, poderíamos pensar que a convicção de uma legalidade autônoma das formas anula a personalidade concreta de cada artista: de fato, de início é possível sentir-se desorientado diante de afirmações como a que sustenta que a obra existe preliminarmente como "ponto de partida", germe que já possui em si possibilidades de expansão para forma completa, de modo que o ponto de partida é a obra *in nuce*. Mas a metafísica da figuração é equilibrada aqui pela disposição "personalista" do pensamento de Pareyson (a tal ponto que este segundo aspecto prevalece decididamente sobre o primeiro): o germe só tem valor, só assume todas as suas virtualidades, só se torna fecundo ao ser captado, compreendido, apropriado por uma pessoa. Uma pincelada, uma frase musical, um verso (o primeiro verso de Valéry, que determina todo o desenvolvimento da poesia) são germes de formação que, só pelo fato de serem e existirem como premissas de uma possível figuração, pressupõem um crescimento orgânico segundo regras de coerência; mas esses pontos de partida só se tornam fecundos se o artista for capaz de captá-los e torná-los seus — e fizer da coerência postulada pelo ponto de partida a sua própria coerência e, entre as várias direções a que pode virtualmente aspirar, escolher aquela que lhe é congenial e que, por isso mesmo, será a única passível de realização.

Assim, essa dialética *artista-forma formante* — que poderia inspirar o temor de estar diante de uma Obra como entidade autônoma hipostasiada ou, vice-versa, de uma personalidade que impõe o próprio arbítrio a uma realidade que ela constitui, idealisticamente, com um ato de escolha — repousa, ao contrário, sobre um conceito objetivo da natureza e sobre a convicção de uma profunda congenialidade entre o operar humano e as leis naturais das formas; as formas exigem um constituir-se segundo uma intencionalidade natural que não se opõe à intencionalidade humana, pois esta só será produtiva se interpretar aquela e se, inventando leis de formação humana, não contraria a formatividade da natureza, mas antes a prolonga. E é exatamente esse caráter aventuroso e interrogante da ação formativa que permite que Pareyson escreva páginas densas e agudas sobre o valor da improvisação e do exercício, como pesquisas das virtualidades contidas na "matéria", e que lhe abre o caminho para repensar o problema da inspiração, fora dos esquemas românticos e dionisíacos.

Uma vez completa, autônoma e harmônica em todas as suas partes, a obra se coloca como modelo acabado, e aqui o autor nos brinda com valiosas páginas sobre a coerência interior da obra e sobre o apelo que o todo exerce sobre as partes conduzidas à unidade — análise que poderia parecer abstrata, mas que oferece ao crítico preciosas indicações sobre os problemas interpretativos apresentados pelas obras que sobreviveram parcialmente ao tempo e sobre a natureza e o potencial formal do "fragmento". Nesse contexto, é proposta também uma nova visão dos problemas crocianos acerca da oposição entre "estrutura" e "poesia", pois todas as partes da obra são vistas não em função de momentos isolados de "poesia", mas antes em função do organismo artístico como forma total, no qual os chamados "rípios" têm valor "estrutural" (e aqui usamos "estrutura" como sinônimo de forma, de organismo artístico), pois eles também respiram a perfeição e a legalidade da forma para a qual contribuem.

De fato, o que dá base unitária para toda essa impostação teórica é o pressuposto fundamental de que a forma, ao tornar-se autônoma e completa, só pode ser vista em sua perfeição se for considerada *dinamicamente*. A contemplação estética nada mais é, de fato, que esta consideração ativa refazendo o processo que deu vida à forma; é como se a obra fosse definida como narração daquilo que foi o trabalho de sua feitura: "[...] a forma é o próprio processo em forma conclusiva e inclusiva e, portanto, não é algo que possa ser separado do processo do qual é a perfeição, a conclusão e a totalidade." Ela é "memória atual" e "permanente reevocação" do movimento produtivo que lhe deu vida.

Somente quando é considerada dinamicamente, a obra poderá se oferecer como modelo para inaugurar uma genealogia de estilos: modelo, não módulo, pois o módulo é esquema aceito passivamente e engendra a maneira, enquanto o modelo é uma proposta operativa que inspira operações sempre novas. Justifica-se assim o valor "operativo" das escolas, dos exercícios de imitação e mesmo das preceptísticas; assim como, por outro lado, a consideração dinâmica da obra fundamenta os exercícios de crítica comparada, histórica e filológica, as pesquisas dos antecedentes de uma obra, pesquisas que não se voltam para uma evocação erudita, mas visam esclarecer o processo vivo por meio do qual a obra ficou tal como está, ou seja, para evidenciar as razões dinâmicas de seu surgimento.

4. Da crítica a Croce à teoria da interpretação

Esse pressuposto dinâmico e processual torna-se particularmente decisivo na elaboração do conceito de interpretação: um conceito central na estética da formatividade, justamente porque decide a integração entre um mundo de formas dotadas de legalidade autônoma — seja o mundo das obras humanas, seja o das formas naturais — e a presença de uma atividade humana que não é somente atividade formante, mas também atividade interpretante, a tal ponto que um aspecto não pode ser separado do outro e o conceito de forma não pode ser compreendido em toda a sua pregnância sem colocar em discussão a relação entre a forma e o conhecimento que se tem dela.

A teoria da interpretação talvez seja aquela que suscitou as discussões mais acaloradas (e sem dúvida as mais polêmicas) sobre a estética da formatividade* e isso por duas razões — uma mais ocasional e externa, mas a outra indubitavelmente central.

De um lado, o problema da "leitura" da obra, tanto do juízo crítico quanto do instintivo consenso do gosto, começa a interessar mais de perto não apenas os filósofos, mas também os críticos, os leitores de qualquer nível, e, portanto, ganha uma audiência mais vasta, além da possibilidade de ser mais facilmente conectado a experiências pessoais concretas. Por outro lado (e a conclusão toca bem de perto os críticos e os "consumidores" de obras de arte), essa teoria da interpretação implica uma equação bastante vistosa: a contemplação comum da obra de arte e também o discurso crítico-interpretativo especializado não constituem gêneros de atividades distintas nas intenções ou nos métodos, mas são aspectos diversos do mesmo processo interpretativo, diferenciados pela consciência e intensidade da atenção, pela capacidade de penetração, por uma maior ou menor habilidade interpretativa, mas não por suas estruturas substanciais.

Contudo, para compreender a fundo o desenvolvimento desse conceito, não será inútil seguir o modo como ele foi se configurando pouco a pouco no pensamento de Pareyson, remetendo-se à crítica da noção crociana de interpretação publicada em 1953* e que, mais tarde, foi definitivamente sistematizada na *Estética*.

---

* Citaremos a polêmica com Mario Fubini publicada na *Rivista di Estetica*, maio-agosto de 1957

Na primeira ocasião, Pareyson examinava as opiniões de Croce sobre a execução teatral e musical. No caso do teatro, Croce considerava originalmente que a recitação de um drama ou a declamação de um poema eram obras novas e diversas em relação à obra original. Assim como numa tradução, depois de um primeiro momento em que o autor ou declamador reevocava a obra original, desenrolava-se, tendo como base este "antecedente" ou "ponto de referência", um "segundo momento", ou seja, a tradução propriamente dita, expressão da personalidade do intérprete e, portanto, obra nova e "novo canto". Quanto à execução musical, Croce estabelecia um paralelo com a rememoração que o poeta faz da própria poesia; não mais uma tradução em obra nova, portanto, mas antes uma *re-criação* da obra original. Contudo, ao mesmo tempo que admitia a permanência da obra na execução, esta explicação negava, de todo modo, qualquer aporte pessoal do executante. A execução musical emerge como uma reevocação conduzida sobre os trilhos de uma pesquisa filológica voltada para retraçar a *única* fisionomia possível da obra.

Mas, acima de tudo, Pareyson observava — com base justamente no princípio crociano de unidade das artes — que o conceito de execução devia estender-se a todas as artes, pois execução é também a leitura de uma página de versos, a justa iluminação de uma estátua, a representação de um drama; claro está que a analogia era coberta por comportamentos diversos diante do ponto de partida sígnico e da distinção entre as artes consignadas a uma escritura convencional e aquelas completamente presentes em sua fisicidade; mas todas essas "aparências" não pareciam definitivas aos olhos de Pareyson, pois *todo tipo de obra requer uma execução* — mesmo que puramente interior — que a faça reviver na experiência do fruidor. E a partir de tais observações já ganhava vida a exigência dinâmica mencionada há pouco.

Se Croce havia pensado que a execução de um drama já era tradução, como se o drama propriamente dito consistisse na obra escrita e o trabalho do ator se somasse a ela a título de inovação, isso deriva justamente da negligência com que ele tratava o problema da matéria, a matéria própria que especifica cada arte, determinando e condicionando de maneira notável o fazer-se da obra. Pareyson, ao contrário, observava que no drama, por exemplo, era justamente a adoção da matéria teatral que obrigava o autor a conceber o próprio texto escrito em contínua referência aos problemas técnicos da representação, prevendo os gestos, as cenas, as luzes, a relação com o público: o autor teatral constrói seu texto como soma de indicações para uma execução da obra propriamente dita. E introduzindo essa revalorização da matéria e da técnica na arte, que será um traço peculiar de sua teoria da formatividade, também nesse caso Pareyson reduzia a aparente "tradução" a um ato de "execução" no sentido aqui já indicado.

---

* "O conceito de interpretação na estética crociana", na *Rivista di Filosofia*, III, 1953.

É importante acrescentar que o conceito crociano não conseguia evitar uma antinomia: ou a execução era entrega fiel da obra, ou era expressão da personalidade do executor. Na perspectiva crociana, a coincidência entre a unidade da obra e a multiplicidade da execução não era possível. Pareyson notava que a razão dessa antinomia consistia exatamente na falta de reconhecimento de uma pluralidade de pessoas dialogantes com a concreta fisicidade das coisas. Para Croce, "o espírito não *interpreta* nem *executa*, porque ou *cria* novas obras, ou *reevoca* aquelas que criou"; mesmo nos últimos desenvolvimentos de seu pensamento, depois de ter mudado algumas das soluções apontadas, Croce nunca conseguiu se libertar dessa antinomia. A doutrina da cosmicidade da poesia reapresenta o conceito de recriação, mas mesmo aí a personalidade do intérprete, em vez de justificar as diferentes interpretações, é absorvida no universo da obra que já é, em si, cada possível sentimento próprio. Pareyson, ao contrário, pretendia sublinhar o caráter livremente ativo do homem que se coloca diante da obra e, ao discuti-la, a compreende; e, ao compreendê-la, manifesta ainda assim a própria personalidade.

Essa concepção pressupõe evidentemente uma fundamentação filosófica que, no ensaio citado, só aparecia de passagem, de modo que a teoria da interpretação, proposta nas entrelinhas e em antítese às afirmações crocianas, não ficava devidamente esclarecida. A perspectiva muda quando os conceitos começam a ser examinados à luz da obra seguinte.*

---

* V. *Estética, op. cit.*, e a exposição "L'interpretazione dell'opera d'arte", apresentada no III Congresso Internacional de Estética, Veneza, 1956. (Cf. *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica*, Turim, 1957.)

5. Gnosiologia da interpretação e metafísica da figuração

Aqui, Pareyson propõe uma doutrina do conhecimento que pode ser definida como uma "gnosiologia da interpretação". Na perspectiva de um operar humano entendido como "formativo" (atividade, conforme já dissemos, na qual a pessoa inteira, pensamento, moralidade e artisticidade se especifica a cada vez ao inventar formas do pensamento, da moralidade, da arte), o próprio processo cognitivo atua como troca contínua entre os estímulos que a realidade oferece como "pontos de partida" e as propostas que a pessoa elabora em cima do ponto de partida para elucidá-lo como forma.

É um processo tentativo de aproximações e retornos — não de recepção mecânica e menos ainda de criação idealista — que, à primeira vista, poderia remeter às doutrinas da *interação* e da *transação*, se não se destacasse delas desde a sua base ao pressupor — como garantia da estabilidade objetiva do ponto de partida enquanto forma já definida e apenas livremente interpretável — aquela "metafísica da figuração" que já mencionamos.

A metafísica da figuração implica a presença de um Figurador que constituiu as formas naturais como pontos de partida para interpretações possíveis, não amorfos e casuais, mas densos de intenção, assim como, do ponto de vista do processo interpretativo, são pontos de partida as várias obras de arte que contemplamos: e, portanto, são pontos de partida as "formas", pois é próprio da forma não ser algo definitivamente acabado e definido, mas uma possibilidade de perspectivas sempre novas, uma "definitude que encerra uma infinidade".

A metafísica da figuração ocupa um posto singular no quadro da estética de Pareyson: diante de uma dialética gnosiológica de *ponto de partida* e *interpretação*, ela intervém de modo indispensável para qualificar a noção de ponto de partida, fundamentando-a metafisicamente. Isso não significa, como já se disse, estabelecer sua objetividade unívoca e seu fechamento definitivo, como faria um realismo de tipo "clássico": contudo, significa identificar por trás do ponto de partida não um universo casual que só pode ser ordenado pela proposta interpretativa do homem, mas um universo que já tem em si possibilidades precisas de ordem, em virtude de uma intenção que o organiza. Um problema desse tipo é, sem dúvida, ineludível, pois trata-se de esclarecer a relação de inerência do homem ao mundo, o próprio problema do mundo, de sua consistência e da medida em que pode ser pensado independentemente de sua relação com o homem.

Diante de uma questão como essa, a resposta metafísica é uma possibilidade; para quem, como acontece com quem escreve estas linhas, considerar útil um comportamento de suspeita diante das possibilidades de um discurso metafísico, outras soluções (evidentemente, insatisfatórias para o metafísico) poderiam ser aventadas: por exemplo, uma definição da relação homem-mundo a partir de puras hipóteses metodológicas, tentando, portanto, identificar o fundamento da relação, não na natureza metafísica de seus polos, mas antes na colocação de uma relação interativa, fundamentalmente ambígua, possível, aberta e processual, da qual não se dê uma definição última, mas *cuja definição nada mais seja do que a série sucessiva das definições parciais, operativas, hipotéticas* elaboradas a cada vez — colocando, enfim, o fundamento da própria relação no fato de que os seus polos só têm validade na medida em que estão em relação e participam da mesma não definição da relação.

Ora, até que ponto o fato de que a teoria da formatividade opta por uma resposta final em termos metafísicos condiciona toda a construção da estética e a sua validade, mesmo para quem não pretenda chegar a conclusões metafísicas? Assim colocado, o problema poderia parecer bastante tosco, e a única resposta possível seria dizer que uma doutrina deve ser vista em sua integridade e é sempre anti-histórico e precipitado querer nela discernir entre o aceitável e aquilo que não se partilha, entre aquilo que se considera válido e aquilo que pode nos parecer contestável. Mas a pergunta é possível desde que se tenha em mente uma característica da pesquisa estética contemporânea, característica positiva que, na estética da formatividade, nos parece eminentemente confirmada. As estéticas tradicionais eram, no fundo, estéticas de estrutura apriorística e, por isso mesmo, normativa. Partiam de uma definição do conceito de Belo ligada a uma impostação filosófica geral e obrigavam a reconhecer como belo apenas aquilo que cabia nesse esquema. A estética crociana não escapava desse condicionamento, pois ligava o reconhecimento da beleza à aceitação preliminar de uma doutrina do Espírito e de suas atividades.

Consideramos, ao contrário, que a característica da estética contemporânea é precisamente não querer ser ciência normativa, nem partir de definições apriorísticas; é, em suma, ter renunciado a fundamentar as possibilidades de uma atividade humana em pretensas estruturas imutáveis do ser e do espírito. Ela tenta, diversamente, uma fenomenologia concreta e inclusiva das várias posturas possíveis, das múltiplas disposições dos gostos e dos comportamentos pessoais, justamente para dar conta de uma série de fenômenos que não podem ser definidos mediante uma fórmula imobilizante, mas apenas por meio de um discurso geral que leve em consideração um fato fundamental: a experiência estética é feita de comportamentos pessoais, de vicissitudes do gosto, de alternâncias de estilos e critérios formativos; análises de intenções, descrições das formas que realizam são, portanto, condição essencial para chegar a conclusões gerais que descrevem as possibilidades de uma experiência que não pode ser definida normativamente.*

Uma estética desse tipo tende, portanto, a descrever processos formativos e processos interpretativos, suas formas e as "leituras" possíveis, *antes* de dizer qualquer coisa sobre o mundo como cenário de tal atividade. Naturalmente, alcançado o ponto crucial em que a atividade interpretativa pessoal se encontra com um ponto de partida que não é mais obra humana, mas dado natural, tal análise se vê diante de problemas de tipo "metafísico" (ou da recusa da metafísica). Mas, assim que o discurso retornar à interpretação de uma forma devida a um ato humano, simplifica-se o problema, pois o "Figurador" postulado da existência das formas artísticas não é mais uma ideia metafísica, mas um dado empiricamente documentável.

E, assim, ocorre com a estética pareysoniana um fenômeno que poderia parecer curioso, se não manifestasse uma íntima coerência de pensamento. Em vez de demonstrar, segundo modalidades tipicamente escolásticas, a existência de um Figurador metafísico a partir do recurso ao dado experimental da existência de Figuradores "artísticos", Pareyson funda a possibilidade da figuração artístico-humana (e da interpretação das formas figuradas), postulando a presença de um Figurador metafísico — ou seja, a necessidade de uma formatividade cósmica, cujo processo incessante se coloque como fundamento e possibilidade da formatividade artística e da percepção e interpretação das formas.

---

* Cf. nosso ensaio "Sulla definizione generale dell'arte" [Sobre a definição geral da arte].

Mas nessa oscilação contínua entre uma fenomenologia da formatividade humana e a fundação metafísica da mesma atividade, o pensamento estético de Pareyson permite que o leitor faça apropriações pessoais que não o traem mesmo que tragam à luz uma única perspectiva: isso equivale a dizer que a teoria estética aqui proposta também é uma forma que se oferece como ponto de partida de interpretações complementares e exaustivas ao mesmo tempo.

Assim, quem se dirige a essa estética em busca da descrição dos processos de formação e interpretação das formas no âmbito da intersubjetividade humana está (por assim dizer) livre do compromisso metafísico que o autor assume individualmente num nível posterior de sua pesquisa. Esse fato explica a influência exercida pela estética de Pareyson mesmo em quem estava interessado apenas numa teoria das formas como produtos da cultura. Vale dizer: essa estética — que, por conta própria, coloca no limite o problema da fundação "natural" de uma experiência "cultural" — funciona, contudo, também como guia para quem pretende permanecer puramente no nível das relações culturais.

Mas gostaríamos de ir além: certa maneira de ler a estética pareysoniana — lá onde o autor só consegue explicar o nascimento e a interpretação das formas recorrendo à noção de uma figuração metafísica que se constitua como seu modelo — parece autorizar o leitor, que parte de outros pressupostos, a ver na experiência puramente humana da interpretação das formas *o modelo possível de uma hipótese metafísica da figuração.* Então, onde Pareyson afirma que "metafísica da figuração e estética da forma são, portanto, essencialmente ligadas, pois somente uma metafísica da figuração é capaz de fundamentar e justificar aquele nexo indissolúvel de produção, contemplação e contemplabilidade que o conceito de forma exige", poderíamos inverter a perspectiva e afirmar que, lá onde se conectam metafísica da figuração e estética da forma, é exatamente a experiência de interpretação das formas da arte que funda a possibilidade de uma hipótese metafísica do Figurador. Embora seja honesto admitir que a resposta do metafísico muito provavelmente seria a seguinte: é somente porque o mundo é efeito de uma Figuração que podemos fazer arte e entender a arte segundo as categorias da figuração e da interpretação, que refletem a estrutura profunda do real.

O que significa mais uma vez que a metafísica da figuração aparece no âmbito do pensamento pareysoniano como um elemento coerente com todo o sistema, embora — conforme vimos — o sistema, enquanto forma, permita "leituras" em perspectiva, que iluminam apenas seu aspecto fenomenológico de "teoria das formas da cultura".

6. A teoria da interpretação

Vamos admitir, portanto, esta segunda possibilidade de leitura e retomar a fenomenologia da interpretação de onde paramos. Vemos a forma como momento terminal de um processo de figuração e como ponto de partida para interpretações sucessivas: produto desse processo, a forma se estabiliza como repouso de um processo formativo que encontrou a própria conclusão; mas como o ser forma a estabiliza justamente numa abertura para infinitas perspectivas, o processo, ao realizar-se em forma, realiza-se numa contínua possibilidade de ser reconquistado interpretativamente, pois compreensão e interpretação só são obtidas da forma ao repercorrer-se o processo formativo, retomando a forma num movimento e não na contemplação estática. A contemplação, aliás, resulta justamente da conclusão da interpretação, e o interpretar consiste em colocar-se do ponto de vista do produtor, em repercorrer seu trabalho de tentativas e interrogações do material, de acolhida e escolha de pontos de partida, de previsões daquilo que a obra quer ser por coerência interna. E como o artista, a partir dos pontos de partida ainda inorganizados, adivinha o resultado que ele mesmo postula, assim também o intérprete não se deixa dominar pela obra tal como lhe aparece fisicamente ao final do processo e, transportando-se para seu início, tenta captar a obra como devia ser, comparando essa forma ideal (a "forma formante"), que vai se delineando pouco a pouco, com a obra tal como efetivamente é (a "forma formada"), para então julgar as coincidências e divergências. "Em relação à sua execução, a obra é ao mesmo tempo idêntica e transcendente: idêntica porque se rende a ela e tem nela o seu único modo de viver; transcendente porque é para ela estímulo, lei e juiz." Nesse sentido, é claro que entre a simples leitura de uma obra e o juízo crítico propriamente dito não existe um salto qualitativo, mas apenas uma diferença de complexidade e empenho: ambos são atos de interpretação e, assim como o são as traduções, as execuções propriamente ditas, as transposições para outra matéria, as próprias reconstruções da obra incompleta ou mutilada e até — afirmação escabrosa, justificada, no entanto, embora excepcionalmente, pela prática de críticos e executantes — as correções feitas na obra no ato da execução. Em todos esses casos, trata-se sempre de uma interpretação que, retomando do início o processo formativo, repete seu resultado no âmbito de circunstâncias diversas.

A assimilação de contemplação, execução, juízo e os problemas daí derivados induziram ao temor de que essa teoria não desse conta das efetivas diversidades das várias artes; um crítico americano, obviamente muito sensível aos importantes aspectos de diferenciação empírica, achava que a unificação de todas as operações relativas à obra no conceito de interpretação corria o risco de ser arbitrária. Na realidade, consideramos que essa subsunção não bloqueia de fato o caminho para a discussão das problemáticas internas às várias artes, permitindo que sejam examinadas as indubitáveis diferenças de comportamento operativo, que separam, por exemplo, uma execução musical de uma tradução ou de uma restauração, utilizando todos os modos de abordagem e as disposições psicológicas particulares que cada uma dessas atividades comporta. Mas, ao propor o conceito de interpretação num nível mais geral, avaliamos que Pareyson quer apenas colocar como preliminar uma exigência que, negligenciada, daria margem a equívocos na compreensão de muitas de suas afirmações. A teoria da interpretação só adquire seu sentido mais completo quando ligada à noção — já citada — do *estilo como modo de formar.*

7. O estilo como modo de formar

A estética de Pareyson postula um universo cultural como comunidade de pessoas identificadas, existencialmente situadas, embora abertas à comunicação com base numa unidade substancial de sua estrutura. A própria forma só é compreendida quando é vista como ato de comunicação de pessoa a pessoa. Uma vez formada, a forma não permanece como realidade impessoal, mas se realiza como memória concreta não somente do processo formativo, mas da própria personalidade formadora.

O processo de formação e a personalidade do formador só coincidem no tecido objetivo da obra como *estilo*. O estilo é o "modo de formar" pessoal, irrepetível, característico; o rastro reconhecível que a pessoa deixa na obra e coincide com o modo como a obra é formada. Portanto, a pessoa *se forma* na obra: compreender a obra é possuir a pessoa do criador feita *objeto físico*.

É necessário ter isso em mente para não entender mal aquela "formatividade pura" (o *formar para formar*) que Pareyson propõe como traço específico da arte. A forma só comunica a si mesma, mas ela é, em si mesma, o artista feito estilo. Tendo tais exigências em mente, podem cair certas interpretações muito exclusivamente naturalístico-organicistas da formatividade. A pessoa forma na obra "a sua experiência concreta, a sua vida interior, a sua irrepetível espiritualidade, a sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, os seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças, aspirações". O que não significa — conforme já foi dito — que o artista narra a si mesmo na obra: ele se evidencia nela, mostra-se como *modo*.

Sendo assim, às doutrinas que entendem a arte como modo de conhecimento (intuição órfica ou aparato de chaves simbólicas), a estética da formatividade responde que (embora seja legítimo que, através da obra de arte, o artista proponha uma posição pessoal cognoscitiva ou mesmo apenas o obscuro sentimento de uma natureza das coisas) o único conhecimento propriamente dito que o artista institui necessariamente é o conhecimento de sua personalidade concreta tornada modo de formar.

Diante das tendências sociológicas mais atuais (aquelas que consideram o dado sociológico não mais como categoria de juízo estético e sim como antecedente útil na análise da obra, mas inadequado para explicar o valor estético, que é valor de organicidade), a doutrina pareysoniana da interpretação permite àquele crítico que pretende centrar sua atenção nos valores socioambientais da obra abordar o âmbito histórico situacional através da personalidade do formador (e, portanto, através dos valores orgânicos da obra) e, por outro lado, utilizar dados sociológicos para explicar razões, características e resultados da obra, advertindo sempre que os dados preliminares tornaram-se fatos constitutivos da forma através da ação formativa que os resolveu em aspectos internos da obra.

Oposta à exigência histórico-sociológica temos, ademais, aquela concepção estética (de origem particularmente anglo-saxônica: Eliot, Joyce e, em suas últimas e extremas manifestações, os *new critics*) que sustenta a *impessoalidade* da obra. E se, para críticos como Eliot, "impessoalidade" significa, sobretudo, "fuga da emoção" (não efusão autobiográfica sentimental, mas resolução do sentimento imediato em modos formais, em "correlativos objetivos"), para muitos outros a obra se transforma em tecido de presenças estilísticas, uma espécie de anônima e suprema "estratégia", com frequência muito próxima da *Oeuvre* mallarmeana, que não revela as circunstâncias históricas das quais nasce, mas se propõe como jogo absoluto. A teoria da formatividade se opõe a tais teorias exatamente por sua ênfase personalista e dialógica: a teoria da interpretação, na medida em que respeita a autonomia da obra, não pode deixar de relacioná-la ao próprio contexto histórico — e exige, ao mesmo tempo, que a obra continue a produzir história, a história de suas próprias leituras.

8. Permanência da obra e infinitude das interpretações

Por outro lado, é justamente a polaridade das duas personalidades concretas, do formador e do interpretante, que permite que Pareyson fundamente a possibilidade de permanência da obra na infinitude das interpretações. Dando vida a uma forma, o artista a entrega, acessível às infinitas interpretações possíveis. *Possíveis*, é importante notar, porque "a obra vive apenas nas interpretações que lhe são dadas"; e *infinitas* não somente pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque diante dela coloca-se a infinidade das personalidades interpretantes, cada qual com seu modo de ver, de pensar, de ser. A interpretação é exercício de "congenialidade", baseada naquela unidade fundamental dos comportamentos humanos postulada por um mundo de pessoas (e postulada, enfim, no nível empírico, pela experiência contínua de comunicação que consumamos vivendo); a congenialidade supõe um ato de fidelidade àquilo que a obra é e de abertura para a personalidade do artista; mas fidelidade e abertura são os exercícios de uma outra personalidade, com suas alergias e suas preferências, suas sensibilidades e seus fechamentos. E estes dados existenciais bloqueariam a interpretação se diante deles pairasse um objeto fechado e definido de uma vez por todas. Mas como na forma todo um mundo pessoal — e, através dele, todo um mundo histórico-ambiental — organiza-se num modo cuja característica é justamente a possibilidade de oferecer-se sempre inteiro sob mil ângulos perspectivos, então as *situações* pessoais dos intérpretes deixam de ser *impedimentos* para tornarem-se *ocasiões* de acesso à obra. E cada acesso é um modo de possuir a obra, de vê-la inteira e, contudo, sempre repercorrível de novos pontos de vistas, pois se "não há interpretação definitiva e exclusiva, não há também interpretação provisória e aproximativa". A pessoa torna-se órgão de acesso à obra e, ao revelar a obra em sua natureza, exprime igualmente a si mesma; torna-se ao mesmo tempo, diríamos, a obra e o seu modo de ver a obra.

Evidentemente, esses conceitos filosóficos correm o risco da abstração quando não são correlacionados com a experiência crítica concreta, mas em tal caso, enquanto orientam e explicam esta experiência, elucidam aquela condição de risco e reexaminabilidade que é própria da exegese artística. No nível teórico, naturalmente as análises de Pareyson consideram um *optimum* de experiência estética. Mas o que este discurso sobre a interpretação sublinha é, todavia, a estreitíssima conexão na obra entre *gênese, propriedades formais e reações possíveis do fruidor*. Estes três aspectos, que os formalistas do *new criticism* pretendem manter bem distintos (interessando-se, ademais, exclusivamente pelo segundo), para a estética da formatividade não podem, ao contrário, caminhar separados. A obra *é* as reações interpretativas que suscita e estas se realizam como reexploração do processo genético interno (que é a resolução em estilo do processo genético "histórico").

Naturalmente, esta doutrina é sempre integrável a outras pesquisas, sobretudo no âmbito daquela série de ramificações empíricas, as quais constituem antes de mais nada uma tradução em termos de metodologia crítica. Podemos citar igualmente os estudos de semântica, a psicologia das reações estéticas, a estilística e a filologia, a pesquisa sobre conteúdos como contribuição à história das ideias ou dos locais emblemáticos etc. Mas uma estética, movendo-se num nível puramente especulativo, pretende antes de mais nada abrir uma possibilidade de justificação para todos os tipos de abordagem crítica, através de uma fenomenologia das estruturas formais e da definição de seu campo de possibilidades.

1955-1958

Funções e limites de uma sociologia da arte

Quando consideramos a obra de arte em seu contexto original, imersa no jogo das relações culturais, econômicas e políticas na qual se formou, empenhando-nos numa visão interativa dos binômios arte-história e arte-sociedade, duas possibilidades de abordagem do problema se delineiam.

Vemo-nos, portanto, diante de uma contraposição entre método *a priori* e método *a posteriori*, que pode conduzir a dois mundos muito distantes e heterogêneos quando não se tem em mente, sempre e vigorosamente, o tema fundamental da pesquisa: a análise daquele fenômeno particular de comunicação que é o organismo artístico.

A primeira via, de uma apaixonada e fiel compreensão da obra de arte, remonta — por meio de contatos simpáticos, intuições profundas, destaques de elementos típicos, de narrativas e estilísticas constantes, de comportamentos explícitos do autor ou de manifestações imperceptíveis de tensões inconscientes — ao mundo no qual a obra surge e que a obra resume, comunica, às vezes julga. Trata-se de um encaminhamento que realiza uma consideração da obra em sua autonomia e que, mais ainda, faz da compreensão da obra em sua autonomia a única via de acesso ao mundo histórico originário.

Mesmo as doutrinas mais facilmente propensas a dissolver a autonomia da obra na rede de relações históricas originária aderiram, em suas expressões mais agudas, a esta ordem de ideias: basta pensar na análise marxista mais recente sobre a arte, na polêmica de Lukács contra o materialismo vulgar, na mudança radical de posições entre o congresso dos escritores soviéticos de 1950* e o de dezembro de 1954:** atualmente a crítica marxista mais engajada recorre às origens históricas e a determinados aspectos de uma obra através de categorias como *tipicidade* ou através de acepções mais profundas do termo *realismo*, que só adquirem validade quando baseadas na consideração da obra como organismo autônomo que confere potencialidades comunicativas a determinadas experiências históricas. Por outro lado, este modo de considerar o organismo artístico como revelador de um mundo originário não é acessório à "leitura" de uma obra, mas constitui uma de suas possibilidades sempre possíveis. E mesmo quando o autor não teve a pretensão de dizer nada sobre si e sobre o próprio mundo e também quando o juízo sobre uma época ou a narrativa autobiográfica dão lugar ao simples arabesco e ao puro divertimento, a reconquista daquele mundo originário permanece possível, pois o artista, manifestando-se como *modo de formar* nas próprias sinuosidades do seu abstrato jogo de eventos, vozes e imagens, revela sempre a sua personalidade e as constantes de uma época e de um ambiente; neste sentido, "pode-se ver que a arte se nutre de toda a civilização de seu tempo, refletida na irrepetível reação pessoal do artista e que nela estão presentes em ato os modos de pensar, viver, sentir de toda uma época, a interpretação da realidade, a atitude diante da vida, os ideais, as tradições, as esperanças e as lutas de um período histórico".***

É, portanto, às próprias raízes do organismo artístico — àquele modo de formar do artista que se transforma em modo de ser da coisa, à própria consistência de um ato de comunicação visto em sua vitalidade orgânica — que a possibilidade de sua consideração histórica pode ser reconduzida; portanto, a autonomia do organismo se manifesta como garantia dinâmica de uma heteronomia viva, plexo vivo emergente de relações e realidades plurais. Onde, naturalmente, o termo "autonomia" perde qualquer analogia com locuções como "autonomia da arte" — entendida como evasão da vida, desenraizamento do fato artístico — para manter o significado de ato comunicativo estruturado segundo leis próprias, que manifesta uma organicidade própria e que exibe esta organicidade como imagem, traço e testemunho de uma personalidade produtora e de um ambiente histórico originário.

---

* V. *Arte e letteratura nell'U.R.S.S.*, Milão, 1950, particularmente a conferência de Fadeev.

** Cf. *Società*, abril de 1955.

*** Luigi Pareyson, *Estetica: Teoria della Formatività*, Bolonha, Zanichelli, 2. ed., p. 82. [*Estética teoria da formatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993, tradução de Ephraim Ferreira Alves. (*N. da T.*)]

Passemos à segunda via: esclarecer o significado exato de uma obra e de alguns de seus elementos através do conhecimento dos fenômenos sociológicos que presidiram sua formação, instaurando entre a obra e tais fenômenos uma relação variável segundo as doutrinas. E aqui os filões se multiplicam: das interpretações deterministas segundo as três categorias de *race, milieu* e *moment*, às interpretações relativistas, com base nas flutuações do gosto no tempo e no espaço, a pesquisa histórico-sociológica tornou-se, em diversas medidas, via de compreensão da obra; mas em outras ocasiões, ao contrário, ela foi via de incompreensão, método de dissolução da obra no jogo das avaliações e dos fenômenos de gosto e de costumes, chegando, assim, a uma fenomenologia das reações estéticas que era psicologia e sociologia, mas que pretendia ser considerada estética, ou seja, uma doutrina exaustiva do fenômeno arte, em vez de uma pesquisa científica sobre alguns de seus aspectos.

Mencionamos anteriormente algumas concepções do pensamento marxista. Ora, evidentemente foi o segundo modo de abordagem dos fenômenos artísticos que mais atraiu a atenção dos estudiosos desta corrente: tratava-se em definitivo de esclarecer a relação intercorrente entre base econômica e os vários episódios de costumes e de vida, de partir do complexo das relações societárias em sua forma elementar para explicar o nascimento de outros fenômenos: "parte-se dos homens, da sua atividade real e, partindo de seu processo de vida real, explica-se também o desenvolvimento das repercussões e dos reflexos ideológicos deste processo vital" (Marx e Engels, *A ideologia alemã*). Nada de mais ortodoxo. Contudo, os mais avisados entre os críticos marxistas sempre temeram o perigo de uma interpretação "vulgar" e baixamente sociológica de tais princípios. Assim falava Valentino

Gerratana no prefácio de uma coletânea de escritos de Marx e Engels sobre a arte e a literatura:*

> [...] o sociologismo vulgar pretendia reconduzir os valores estéticos àquela que deveria ser a sua secreta natureza extraestética. Aquilo que é o pressuposto da arte, transformava-se assim em sua verdadeira substância. [...] A crítica do sociologismo vulgar, crítica que está na base da nova orientação nos estudos de estética marxista depois de 1930, encontraria seu apoio mais válido nos textos de Marx e Engels, que naquele período voltaram a ser foco das atenções.

Por outro lado, não é fácil conduzir uma pesquisa sociológica voltada para o esclarecimento e a compreensão de fenômenos de arte, sem que um rígido esquematismo determinista se sobreponha a uma visão mais livre e interativa de todos os fenômenos históricos. As evoluções política, filosófica e religiosa "agem uma sobre as outras e também sobre a base econômica" (Engels) e os marxistas tentam manter bem claro este princípio. No entanto, descendo da enunciação teórica para uma análise concreta dos fenômenos da arte, muitas vezes o componente sociológico da investigação, mais do que uma interpretação e descrição dos antecedentes dos fenômenos artísticos, transforma-se em esquema categorial e paradigma axiológico. "Para o sociologismo vulgar", recorda Gerratana, "o único critério de distinção na arte só pode ser dado pela teoria da luta de classes."

Em todas essas pesquisas, a parte mais viva e aceitável parece ser constituída exatamente por esta dupla tentativa: de um lado, não cair no materialismo determinista; de outro, não ignorar totalmente (por uma equívoca pretensão de pureza e fidelidade à autonomia da obra) as relações dos fenômenos artísticos com o mundo em que surgiram, recusando as luzes importantes que uma pesquisa sobre este mundo pode lançar sobre a compreensão da própria obra.

> Para explicar historicamente é preciso investigar e colocar em evidência o modo como determinado fenômeno artístico é estreitamente ligado a uma determinada sociedade e às leis (e não contingências) de seu desenvolvi-

---

* Marx e Engels, *Sull'arte e la letteratura*. Milão, Universale Economica, 1954.

> mento; o modo como essa determinada sociedade é a premissa (a *base*) da manifestação de uma dada direção no desenvolvimento da arte e como a investigação desta correlação explica estas mudanças muito melhor do que a exploração baseada no elemento *gosto*, que até hoje prevalece na crítica italiana pós-crociana.

Assim se expressava Ranuccio Bianchi Bandinelli durante uma longa discussão sobre estética, em 1954, nas páginas da revista *Il Contemporaneo*. Ora, não devemos atribuir à estética marxista a descoberta de certas exigências da pesquisa. Por exemplo, sempre no mesmo número de *Il Contemporaneo* eram discutidos problemas tais como a contraposição entre estilo (escola e corrente de gosto) e estilo (modo pessoal), ou aquele de uma dinâmica automática das faculdades produtivas devida à herança histórica e ao ambiente, depósito mnemônico etc., toda uma problemática que a velha estética sociológica, a *Kunstwissenschaft* e outras correntes já haviam proposto. Salvo que aqui, o conflito — e nesse sentido tais fermentos marxistas se revestem de certo interesse, mesmo quando surgem com certo atraso — revela-se mais áspero e decidido, pois o componente histórico-econômico fica mais amplo e abrangente, mas torna mais radical e insubstituível a exigência da pesquisa sociológica, enquanto, do outro lado, a tendência "humanista", inegavelmente ligada aos desenvolvimentos mais recentes da hermenêutica marxista, conduz à exigência de que as possibilidades de autonomia da experiência artística sejam mais bem definidas.

A nosso ver, a questão não é insolúvel e argumentos esclarecedores podem vir daquela concepção "orgânica" das obras que mencionamos no início destas notas. No entanto, como é fácil que tal consideração leve involuntariamente ao afastamento da obra de seu contexto original, temos visto que justamente algumas experiências marxistas da última década, colocando com intensidade exemplar o problema histórico-econômico, abrem caminho para uma reconsideração do organismo artístico à luz da experiência sociológica. Tudo se resume em fixar com honestidade os limites de um método sociológico, de aceitá-lo como método descritivo e não como tabela de avaliação, de entendê-lo como descrição de fatos que são sociológicos, mesmo que sejam vistos como pré-estéticos.

No curso da citada discussão nas páginas de *Il Contemporaneo*, eis o que dizia C. Maltese:

> É, portanto, evidente que seria um grave equívoco e um erro substituir a história da arte pela história da estrutura de certo complexo social. É evidente que a tarefa do historiador da arte é investigar e conectar em seus trabalhos todos os elementos da estrutura social que, mesmo não pertencendo estritamente ao processo artístico, servem para iluminá-lo... Por exemplo, por que muitos dos nossos teóricos, se querem realmente ajudar o desenvolvimento de uma nova historiografia, também artística, não realizam pesquisas e estudos sobre a história dos meios de produção na Itália?

Diante de problemas desse tipo, mas num plano bem mais amplo, coloca-se uma obra que, a nosso ver, não teve a fortuna que merecia e foi menos discutida do que se poderia esperar: estamos pensando na *História social da arte e da literatura*, de Arnold Hauser.* A obra de Hauser, como evidenciam suas contínuas e densíssimas referências bibliográficas, oferece uma meditação acerca de numerosas pesquisas sobre a arte, de caráter filológico e sociológico; contudo, o autor imprime em sua síntese a marca indubitável de uma concepção pessoal da relação arte-história-sociedade, uma visão que não se deixa aprisionar jamais num sociologismo estreito e dogmático. Ao contrário, a própria impostação marxista, que é visível no andamento da exposição, não impõe ao autor nenhum esquema, pois a visão que ele tem das relações sociais é sempre livre e dinâmica: nela, nenhuma relação necessária de causa e efeito é imposta como lei recorrente do processo artístico e histórico em geral, mas a interseção múltipla dos fatores e o senso das individualidades atuantes torna a relação entre os fenômenos de cultura e os fenômenos econômicos não dogmática e sempre "humana". Eis um exemplo: Uma das teses recorrentes no livro de Hauser diz que a arte abstrata e o decorativismo geométrico floresceriam, em geral, nas sociedades fechadas, organizadas segundo cânones tradicionais, dominadas por preconceitos codificados e esclerosados em rígidas relações de castas, enquanto uma arte naturalista (e o termo tem aqui um alcance bastante amplo, compreendendo manifestações expressionistas e todas as concepções formativas que visem ao homem e à vida entendida dinamicamente) seria própria de situações sociais em evolução, de grupos humanos em fermentação. Ora, este esquema, que sem dúvida permite explicar muitos fenômenos, poderia, no entanto, ser paralisante. Mas ao analisar a civilização artística mesopotâmica, Hauser observa um fato desconcertante:

---

* Trad. it., Torino, Einaudi, 1955, 3 vol. (Naturalmente, no ato da reedição deste texto, treze anos depois, a avaliação acerca da "fortuna" da obra de Hauser na Itália deve mudar. A obra teve muitos leitores e influenciou muitas discussões. *N. do A.*, 1968.) [Edição bras., São Paulo: Martins Fontes, 2000, tradução de Álvaro Cabral. (*N. da T.*)]

> [...] a maior restrição formal da arte babilônica, apesar da economia mais dinâmica, mais citadina, contradiz a tese sociológica, sempre válida em outras partes, que conjuga o severo estilo geométrico com o tradicionalismo da economia agrícola e o livre naturalismo com o maior dinamismo da economia urbana.

Diante desta constatação, o autor não se perde em malabarismos para salvar o esquema e, depois de algumas considerações quase análogas a respeito da arte cretense, conclui que "na história da arte, nem sempre as mesmas causas produzem os mesmos efeitos ou, talvez, as causas sejam tão numerosas que a análise científica não se mostra capaz de exauri-las". É uma postura interessante, mas não demonstra mais do que uma modéstia prudente na avaliação dos instrumentos de pesquisa: reconhecer a pluralidade às vezes inclassificável dos componentes sociológicos de um fato não significa afirmar que tal fato se explica *fora e acima* deles. Mas o autor permite que demos um passo à frente: nas páginas em que a pintura dos fenômenos sociais se torna mais viva e fornece realmente uma ideia dos complexos antecedentes político-econômicos que concorrem para explicar um estilo ou uma data corrente (e são páginas de interesse fundamental), o autor reitera, todavia, o conceito de que a ação individual sempre intervém na catalisação de determinada soma de elementos constituintes. Também é verdade, porém, que o artista não pode se abstrair, como pura vontade criativa, do contexto social em que vive. Contudo, Hauser reconhece uma dialética entre o artista como vontade individual e as circunstâncias sociológicas que determinam sua obra: mesmo quando o fato econômico lhe parece determinante em relação a uma obra, a determinação é mediada por um artista, que acolhe a instância econômica (produção para determinada casta, para determinados usos), resolvendo-a em solução artística. De todo modo, qualquer que seja a solução, o conflito existe e o princípio de individualidade tem seu lugar na visão do autor.

Tudo isso aparece de maneira peculiar na discussão sobre a poesia medieval. Notemos, antes de tudo, a negação nítida do *epos* como desenvolvimento anônimo e popular de uma narração que se organiza progressivamente: "A saga verdadeiramente ingênua, não literária, constitui-se apenas de temas esporádicos, desconexos, improvisados, de episódios históricos pouco coerentes entre si, de breves lendas locais ainda não desenvolvidas", mas uma saga como narrativa completa "nasce imediatamente como canto, como poema" e, consequentemente, "uma fábula completa, coerente e conclusa, por mais tosca que seja a sua forma, não é mais saga, mas uma obra de poesia e quem a narra pela primeira vez é o poeta". Portanto, "a ideia de uma tradição que, sem a intervenção pensada e consciente de um poeta, fosse capaz de criar uma fábula épica longa e coerente e deixasse qualquer um em condições de narrá-la de modo exaustivo e ordenado, é absurda da cabeça aos pés".

Recapitulemos: para que a obra exista são necessárias uma completude de desenho e uma singularidade de tom (irrepetibilidade, impossibilidade de modificar os elementos completos da obra), as quais só podem ser atribuídas à intervenção conscientemente produtiva de um autor — ou até de vários autores congregados numa vontade produtiva homogênea e numa unidade de cultura, como se pode deduzir de outras páginas de Hauser. Portanto, fica clara a consciência de uma organicidade objetiva da obra — uma vitalidade autônoma sobre a qual incidem as interpretações historicamente diferenciadas, cada uma das quais iluminando um aspecto da obra, sem exaurir suas potencialidades:

> [...] as interpretações giram, por assim dizer, mais ou menos ao redor da obra... Qualquer tentativa séria de interpretação, ditada pelo espírito vivo do presente, aprofunda e estende o sentido da obra. [...] Toda teoria que mostra

> a epopeia de um novo ponto de vista historicamente válido é útil, pois o que mais importa não é a verdade histórica, *aquilo que realmente aconteceu*, mas a conquista de um novo e imediato acesso ao objeto.

É importante notar que estas afirmações reiteradas de uma objetividade estrutural da obra estão, aqui, isoladas no contexto de uma pesquisa voltada, ao contrário, para trazer à luz a grandiosa interseção dos canais vitais através dos quais cada fato de arte se conecta com a história, com a sociedade, com as manifestações utilitárias e cotidianas, com as necessidades do jogo político. O que se pergunta, portanto, é como este apaixonado defensor da historicidade, da socialidade da arte e, enfim, de um método analítico que destaque sua *dependência*, pode, por outro lado, fundamentar sua autonomia, e como, consequentemente, estabelece a relação entre o seu método sociológico e as suas convicções orgânicas. A resposta de Hauser parece exemplar:

> Mas seria um grave erro ver nas condições sociais da Atenas contemporânea as premissas necessárias ou mesmo apenas as premissas ideais para o nascimento de uma arte semelhante e tão elevada. O valor artístico não tem nenhum equivalente sociológico; no máximo, a sociologia pode reconduzir às origens todos os elementos que compõem uma obra de arte, mas estes elementos podem ser os mesmos em obras de qualidade muito diferente.

As conclusões nos parecem claras: a pesquisa de Hauser não pretende chegar a uma estética sociológica (método de análise e de juízo das obras no qual o fato sociológico ascende à dignidade de categoria), mas pretende ser apenas uma sociologia da arte; uma identificação do fato artístico *sub specie sociológica*, sem com isso reduzir o fato artístico à espécie sociológica. A sociologia não explica a qualidade da obra.

Há exatamente um século, um crítico que sempre teve clareza acerca da relação entre a arte e a vida em todas as suas manifestações, De Sanctis, afirmava:

> A retórica e a história, ou seja, as leis gerais e os elementos sociais, são conhecimentos preliminares que podem servir de base para um trabalho crítico, mas ainda não são a crítica. [...] A história oferece o fato puro, o

> conteúdo abstrato da poesia, a matéria bruta e inorgânica comum a todos os contemporâneos. As ideias e as paixões, por exemplo, que são o cenário da *Divina Comédia*, podem ser encontradas em *ser* Brunetto Latini, em Cavalcanti e em muitas lendas daquele tempo. Por que somente em Dante elas são imortais? Porque somente Dante foi capaz de trabalhar aquela matéria e transformá-la, fazendo de um agregado confuso e mecânico uma realidade viva e orgânica. Portanto, a questão fundamental é a seguinte: colocados tais tempos, tais doutrinas e tais paixões, de que modo essa matéria foi trabalhada pelo poeta, de que modo ele transformou aquela realidade em poesia?*

A pergunta de De Sanctis abria caminho para sua reflexão sobre o organismo artístico que, contudo, jamais se destacou do sentido daquela "história" que ele via como antecedente; infelizmente, o conceito de-sanctisiano de forma acabou dando origem a uma genealogia de estéticos que, insensivelmente, acabaram esquecendo a "história" na intemporalidade — ou melhor, na antitemporalidade — da "forma". Daí, tantos e justificados retornos à concretude da sociologia, retornos por vezes exclusivistas como todas as reações, embora os pensadores mais agudos, mesmo no auge das mais apaixonadas polêmicas, nunca tenham abandonado a posição de equilíbrio. E parece oportuno recordar a afirmação de um outro marxista que (antecipando tantas das pesquisas às quais nos referimos antes), tomava como ponto de partida exatamente De Sanctis. Eis, então, o que dizia Gramsci:

> Dois escritores podem representar (exprimir) o mesmo momento social, mas um pode ser artista e o outro um simples propagador. Exaurir a questão limitando-se a descrever aquilo que os dois representam ou exprimem socialmente, ou seja, resumindo mais ou menos bem as características de determinado momento histórico-social, significa não tocar nem de leve no problema artístico.**

---

* *Lezioni e saggi su Dante*, Einaudi, p. 373-374.

** "Ritorno a De Sanctis", em *Letteratura e Vita Nazionale*, Turim, Einaudi, 1952, p. 6. [*Literatura e vida nacional*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, tradução de Carlos Nelson Coutinho. (*N. da T.*)]

Mas retornemos a Hauser e veremos que sua pesquisa e seu método são de grande interesse para quem, educado por toda uma tradição, volte sua atenção para os valores autônomos da obra e, ao mesmo tempo, não quiser arrancar tais obras da vida: a investigação de Hauser oferece as linhas heterogêneas que, ao longo de uma época, confluem para aqueles pontos cruciais que são as obras. Hauser descreve estas linhas, faz o leitor tocar sua riqueza e seu peso, impõe a reflexão, sofre com os desvirtuamentos da obra e confessa que, neste ponto, termina a tarefa de sua sociologia da arte. Neste ponto — em virtude de catalisações sucessivas cujas razões são recolocadas na individualidade produtora —, as linhas se compõem e se equilibram no desenho de uma estrutura personalíssima e autônoma (ou se rompem e se atropelam na obra malsucedida). O juízo sucessivo terá de ser juízo estrutural, avaliação de organicidade. Passamos para um plano axiológico diferente do anterior. Termina a pesquisa científica e começa a avaliação em termos de formalidade, plenitude comunicativa, estamos no ponto *a priori* de que falávamos no início: os componentes histórico-sociais não são negados, mas vistos como corpo da obra, manifestados através da personalidade estrutural da obra. Nestes termos, parece forçoso completar o quadro que Hauser, com respeito crítico pelos limites da própria disciplina, deixa apenas esboçado no limiar da sistematização teórica.

Concluiremos, portanto, destacando alguns pontos: 1) Uma pesquisa histórico-sociológica ponderada deve se colocar diante da análise dos fenômenos de arte como método científico capaz de iluminar o fenômeno a fundo, desde que acrescido de uma explicação de caráter orgânico estrutural. 2) Os mais agudos entre os defensores de uma sociologia da arte (ou, o que é pior, de uma estética sociológica) não conseguiram em hipótese alguma subtrair-se da consciência dessa polaridade de aspectos: o próprio Charles Lalo só considerou os métodos sociológicos aplicáveis se tivessem como base uma *estética estrutural* ou *das formas*, através da qual a obra aparecia como combinação polifônica de vários elementos (estruturas) concordes numa *superestrutura* ("*où chaque organe doit être perçu à la* *fois pour lui-même et pour l'ensemble*"*).** 3) Resolver a pesquisa histórico-sociológica numa visão estrutural orgânica não significa absolutizar a obra e negar suas raízes. Reiteramos mais uma vez que quando se fala de organismo artístico se entende um fenômeno particular de comunicação, no qual determinada experiência histórico-social coletiva é levada, por meio da mediação determinante e personalizante de um formador, a uma pregnância particular, a uma condição de harmonicidade que faz com que seja insubstituível e intraduzível, mas que, em vez de isolá-la, trata de oferecê-la como aberta e manifestativa contração orgânica de toda uma experiência. Escoltada por seus antecedentes histórico-sociológicos, a consideração orgânica não será rebaixada a consideração *extática* (como acontece com quem entende diversamente a autonomia da obra), mas irá se manter como análise rigorosa — embora dócil aos ditames da sensibilidade — de como e por que a obra comunica e com qual intensidade.

1955

---

* "Onde cada órgão deve ser percebido, por sua vez, para ele mesmo e para o conjunto." (*N. do R.*)

** Cf. "Méthodes et objets de l'esthétique sociologique", em *Revue Internationale de Philosophie*, 1949.

O conceito de "Gestalt" na estética de Luigi Stefanini

Escolhemos usar o termo *Gestalt* em vez de "forma" para acentuar a relação com certa problemática à qual Stefanini se refere em algumas de suas páginas que figuram entre as mais interessantes e lúcidas. Estamos nos referindo ao ensaio *Metafísica da forma*, não dedicado especificamente à estética, mas cheio de sugestões convidativas para o estudioso desta disciplina, no qual a atenção se voltava para um tema comum a várias especulações contemporâneas sobre a forma: das *Grundformen* de Dilthey às *Wesenformen* de Husserl, de Spranger a Scheler, tratava-se sempre de campos formais autojustificantes ou, de todo modo, indedutíveis um do outro; a consciência contemporânea parecia reconhecer formas fechadas em si mesmas, no equilíbrio de uma multiplicidade indefinida de centros de atração ("filosofia *das* formas"), diverso do equilíbrio clássico da Forma Magna que encerrava e justificava em si todas as outras ("filosofia da Forma"). Ora, para Stefanini, era inevitável subsumir os resultados da filosofia das formas numa nova filosofia da Forma:

> [...] toda forma tende a compenetrar-se numa forma de raio maior, na qual se resolve como elemento de um complexo ou como parte de um todo. Esta lei se deduz da outra, formulada inicialmente, segundo a qual a consciência só pode apreender o múltiplo unitariamente (p. 17).

Aqui, falar em compenetração em vez de justaposição não se colocava em radical contradição com as filosofias das formas, às quais, contudo, se opunha. Porém, no *Trattato di Estetica* a visão se torna, sem dúvida, mais ousadamente metafísica e com ganchos clássicos mais evidentes. Aqui, Stefanini admite a possibilidade de formas que remetam apenas a si mesmas e não postulem a inserção num contexto cósmico mais amplo: mas isso acontece apenas e justamente com as formas da arte, únicas capazes de dar a "impressão atômica" de que fala Whitehead. Para os outros fenômenos, vale a ideia-limite de cosmos "como forma subsumindo em si todas as formas da experiência". Por outro lado, em *Metafísica da forma*, a ideia-limite de cosmos permanece na sombra diante do encontro empírico e vital com cada forma:

> [...] devemos substituir o caráter absoluto da forma única, que nos é vetada, pelo sistema das formas que se compenetram, enfeixando os momentos sucessivos da nossa experiência e controlando sua validade no organismo das forças solidárias (p. 24).

E o problema se coloca num plano que é antes transcendental do que cósmico; é o problema da unanimidade perceptiva e da fundação das formas.

Admitida a predisposição da consciência para compor o material sensitivo numa forma unitária e significante e esboçada sua possível solução transcendentalista-kantiana, Stefanini contrapunha a ela a sua teoria personalista segundo a qual "o sujeito não se reconhece e não reconhece como experiência sua aquilo que não se conforma com o princípio unitário que o constitui e do qual não poderia se separar sem destruir a si mesmo". Portanto, a relação entre conteúdo de consciência e sujeito não é *formal*, mas *formativa*; não se trata de *conter*, mas de *produzir*: "[...] a unidade do sujeito consciente se distingue da síntese que este produz e ele objetiva-se a si mesmo reconhecendo-se não na síntese produzida, mas no ato que produz a síntese."

É claro, ainda mais para quem tem familiaridade com estes conceitos stefaninianos, quais os problemas metafísicos abertos por tais soluções. Por um lado, faz sua entrada o conceito de criatividade do ato pessoal, criatividade esta que, ao mesmo tempo, se mostra como tentativa e sempre reconsiderável diante das solicitações da realidade, tanto que nestas páginas começa a abrir caminho a estimulante menção a uma verificação do valor da forma em termos de funcionalidade (p. 21); no entanto, por outro lado, as menções à Magna Forma cósmica solicitam o recurso a uma numenalidade, a uma estabilidade ontológica além de qualquer produtividade verificável por via teleológica. É evidente que seu conceito de pessoa, como sede mais próxima e pregnante do ser, para ele não representava, de forma insolúvel, o dissídio entre o ato produtivo da predicação de formas e a realidade objetiva: o ser pessoal é, enfim, para Stefanini, o intérprete do ser não pessoal, chamado a dar-lhe luz existencial na palavra (*Trattato*, p. 73 e ss.).

Com as obras posteriores, ou seja, com a estética da palavra absoluta, explica-se uma produção de formas que — enquanto criação humana novíssima e não predicação de formas baseadas nas propostas da sensação — não cai sob as interrogações colocadas um pouco antes. Assim como as solicitações da filosofia *das* formas e o princípio de insularidade e autonomia das formas só encontram eco em Stefanini no plano da arte, também a sugestão de formas postas pelo homem só se desenvolve em toda a sua radical coerência no campo estético. Com a estética da palavra absoluta, o problema do homem-que-está-no-mundo, *posant* e *posé*, *mensurans* e *mensuratus*, não aparece mais: temos, no ato artístico, o mundo-que-está-no-homem, "espaço e tempo, portanto, não superam o gesto da arte com sua ulterioridade tirânica, mas se dobram a ele e retornam a si mesmos, quase fingindo as condições da pontualidade e da presencialidade pura". "A arte que cria o seu cosmos se faz natureza" (*Trattato*, p. 77, 87). Não sabemos se, no segundo volume do tratado, ao enfrentar o problema da arte em suas relações, ele retornaria com maior curiosidade empírica àquela presença da natureza que, também na arte, impõe inevitavelmente leis objetivas ao ato pessoal. Aqui, ao delinear sua estética da palavra absoluta, Stefanini encontra no mundo da arte como que uma trégua naquela irrupção de questões que uma metafísica da forma, sobretudo surgindo do encontro entre uma temática clássica e uma adesão a vários problemas contemporâneos, lhe colocava violenta e indubitavelmente.

Contudo, se a coerência da especulação stefaniniana está salva, permanece conosco uma espécie de desconforto: gostaríamos de seguir, em Stefanini, um aprofundamento dos problemas da *Gestalt* como análise fenomenológica da estrutura da obra de arte, análise do processo de produção que organiza seus elementos e análise de sua recepção por parte do fruidor; tudo isso sob a escolta do rico material psicológico que, em seu primeiro ensaio, ele aborda com tanta sensibilidade.

Tais problemas não reaparecem no *Trattato*; porém, como na *Metafísica da forma* estes temas já apareciam sob a égide da filosofia, ou seja, em medida mais congenial ao autor, quem sabe ele os teria retomado um dia. Encontramo-nos, porém, diante de uma daquelas hipóteses às quais os acontecimentos negaram qualquer possibilidade de verificação, de modo que só poderá valer, no máximo, como solicitação para o trabalho de quem fica.

1956

Notas sobre os limites da estética

O que significa "falar cientificamente de uma obra de arte"? As respostas são muitas e não se excluem mutuamente: antes de mais nada, o discurso poderia consistir numa exposição de relatos históricos ligados à obra (produzida no dia tal, por tal artista, usando tal material etc.); poderia ainda apresentar documentos comprovando o nascimento da obra, esboços, pontos de partida, redações preliminares; e, enfim, catalogar as avaliações que outros fizeram da obra. Em todos esses casos, o discurso seria "científico", visto que baseado em dados de fato controláveis, mas ainda não seria discurso *sobre* a obra. É evidente que a obra é algo mais do que seu ano de nascimento, seus antecedentes e os juízos formulados a seu respeito. O modo como ela é algo mais é explicado habitualmente quando se fala na "abertura", na "ambiguidade" e na "polissignicidade" fundamentais de uma obra — quero dizer com isso que a obra de arte constitui um fato comunicativo que pede que seja *interpretado* e, portanto, integrado, completado por um aporte do fruidor, aporte este que varia conforme os indivíduos e as situações históricas e que é constantemente medido em referência àquele parâmetro imutável que é a obra enquanto objeto físico.

Diríamos então que "falar cientificamente de uma obra de arte" pode significar uma série de operações diversas e complementares, cada uma das quais representa um nível particular de fruição (da pura degustação à mais elaborada avaliação crítica): 1. observar a coisa por aquilo que é especificamente, ou seja, objeto produzido por um homem que nele colocou o selo evidente que *é a maneira como o produziu*; 2. tentar não resolver a observação numa apreciação inexpressa (um som indistinto) ou num juízo demasiado subjetivo ("esta coisa me agrada"), ou ainda em termos demasiado vagos e polivalentes ("como é lindo!"), mas antes esclarecer em termos comunicantes qual é a minha impressão a respeito; 3. ver se a esta minha impressão corretamente comunicada correspondem, no objeto, elementos capazes de justificar o consenso dos outros e a presunção de que o produtor visava de fato suscitar em todos uma impressão fundamentalmente análoga; 4. destacar como ele conseguiu, com que intensidade, enfrentando quais dificuldades e com base em quais estratagemas; 5. querendo ir além: observar como estes elementos, assim ordenados para suscitar uma impressão, apresentam, em sua deliberada disposição, uma estrutura bastante complexa, derivada da coordenação de vários níveis e estruturas menores; admirável, pois formalmente satisfatório e praticamente eficaz (enquanto comunicante).

Esse é um comportamento científico? Evidentemente, é necessário esclarecer os termos. Esse procedimento pode ser definido como "científico" não porque seja análogo ao que se segue no campo das ciências experimentais, em seu sentido habitual, mas porque oferece o máximo de garantia objetiva na observação de um objeto fundamentalmente diferente daquele das ciências citadas aqui. A observação de uma obra de arte concerne, de fato, às qualidades estruturais de uma coisa *em sua relação conosco*; ou seja, ao exame das estruturas objetivas e das reações individuais que elas suscitam. Estamos numa dimensão muitíssimo diferente daquela científica: aqui não é preciso despir-se dos próprios desejos, opiniões, gostos, para basear-se em instrumentos omniaceitáveis, mas, ao contrário, fazer dos próprios desejos, opiniões e gostos o instrumento para verificar que relação de necessidade eles estabelecem com as estruturas formais que os estimularam. Enfim, também não será preciso desconfiar quando, em vez de levantar muitas preocupações de objetividade, as anotações das mais pessoais e bizarras reações diante das coisas de arte se tornam matéria de comunicação: visto que as coisas de arte postulam reações, pode ser lícito elevar sua descrição a matéria de discurso. Uma civilização é feita também desses discursos desprovidos de eficiência imediatamente mensurável (e sobre eles se baseiam os exercícios de crítica "impressionista" e aquelas resenhas coloquiais de leituras que registram humores e livre-associações — e que são, aliás, utilíssimos como "convites" ao encontro pessoal com uma obra).

Portanto, não há por que ter preocupações de cientificidade tais que nos façam esquecer tudo isso; não há nada de menos científico do que querer ignorar a presença de fenômenos ainda não definidos exatamente. Mas também é verdade que devemos justamente a preocupações às vezes pedantes de cientificidade o fato de a estética contemporânea ter abandonado ou definido mais rigorosamente determinadas categorias vagas e demasiado gerais; ter renunciado à pesquisa de incontroláveis reflexos metafísicos para eleger como objeto de investigação a coisa em sua estrutura verificável e suas relações com fenômenos da sociedade, da época e dos fatos psicológicos aos quais está ligada. Mas o problema de uma postura científica diante da obra de arte é, precisamente, um problema de equilíbrio, de renúncia a pretensões absurdas, de recusa de qualquer ingenuidade verbal: existe ciência e ciência; nem todas as ciências classificam insetos, e quem tiver vocação para classificador de insetos não deve tratar de coletâneas de poesia, seria brincar bisonhamente de cientista.

Estamos pensando num livro curioso, que parece feito especialmente para apontar como uma pretensão de cientificidade, introduzida com mentalidade bastante restrita no campo da estética, pode perder o rumo. Trata-se da obra de Léon Bopp, *Philosophie de l'art, ou alchimie contre histoire: essai de surhistoire des valeurs esthétiques.**

Qual é a intenção de Léon Bopp? O livro em questão "*tente de renouveler, par sa conception indéterministe, la philosophie de l'art et l'histoire littéraire, et il devrait également intéresser la psychologie, l'historien en général, l'esthéticien ou le critique, l'écrivain créateur*".** Em palavras mais pobres e de maneira mais concreta, o autor, revelada a extrema variedade das opiniões críticas e estéticas, tende para um método objetivo que escape de qualquer contestação, apoiando-se em bases estatísticas e — diríamos — matemáticas. Bopp estabelece duas instâncias preliminares: relativismo e indeterminismo, ou seja, denuncia antes de tudo a impossibilidade de obter um juízo sobre as obras que não se ressinta do gosto do julgador e de todos os outros componentes históricos e sociais da situação em que tal juízo é emitido. Donde, a vaidade de toda estética do Belo absoluto e de toda crítica valutativa com pretensões de objetividade. Por outro lado, uma obra, mesmo sendo fruto de uma infinidade de circunstâncias concomitantes, não é função de nenhuma delas: *race*, *milieu*, *moment*, componentes psicológicos, influências ideológicas, ascendências literárias etc., tudo concorre para a obra, mas nenhum destes aspectos assume uma função preferencial; o mais completo indeterminismo domina a formação das obras.

---

* Paris, Gallimard, 1954.

** "[...] tenta renovar, por sua concepção indeterminista, a filosofia da arte e a história literária e deveria interessar igualmente à psicologia, ao historiador em geral, ao estudioso de estética ou ao crítico, ao escritor criador." (*N. da T.*)

Ora, Bopp diz "indeterminismo", não "liberdade". "Liberdade" pressuporia uma personalidade produtora que acolhe os vários componentes, resolvendo-os num ato, não diremos de livre escolha, mas de assimilação inadvertida e, ao mesmo tempo, de seleção intencional. Bopp não pode usar esse termo porque os elementos sujeitos ao indeterminismo de que fala não parecem desaguar na obra a partir de um ato de mediação: do modo como é colocado pelo autor, o problema diz respeito a esses elementos antes em sua indeterminação originária e só depois em sua organização em obra. Evidentemente, a mediação existe também para Bopp, mas seus modos não são objeto de sua pesquisa; na realidade, ele nem ao menos se preocupa com a maneira *como* tais elementos se organizam na obra, mas em saber *quantos* estão organizados nela. Para Bopp, "le moi des écrivains, au même titre de celui du commun des hommes sans doute, n'est guère qu'un agrégat, un mélange, en proportions variables, de plusieurs ou d'un grand nombre de qualités élémentaires, assez nettement distinctes, assez stables et donc comparables aux éléments de la chimie".*

Essas afirmações conduzem Bopp fatalmente à terceira instância: o *cataloguismo*. Dada a relatividade de qualquer juízo e a impossibilidade de determinar um propósito na história da arte — e aqui ele reage seja contra Taine, seja contra Thibaudet, contra o determinismo psicológico e os evolucionismos de todo tipo — a única solução que resta é a catalogação dos elementos que atuam na história da arte e de sua distribuição nas várias obras: "*[...] les contradictions issues d'une logique quantitative du beau, et qui paraissaient souvent insurmontables, grosses de conflits, feront figure de fréquences rélatives et résolubles puisque dénombrales, additionables comme des possibles, et dès lors l'esprit de quantification ou de somme, qui est également un esprit de conciliation, se substituera à un esprit de choix, d'inclusion ou d'exclusion qualitatives d'origine bivalente et de nature combative*".*

---

* "[...] o eu dos escritores, assim como o eu do comum dos homens, nada mais é, sem dúvida, que um agregado, uma mistura em proporções variáveis de vários ou de um grande número de qualidades elementares, distintas com bastante nitidez, bastante estáveis e, portanto, comparáveis aos elementos da química." (*N. da T.*)

No curso da história literária, através dos vários séculos, em combinações incessantemente variadas e radicalmente imprevisíveis, Bopp acredita ter identificado 66 elementos *simples* e *variáveis*, 66 *substâncias* ou *atitudes* ou *qualidades espirituais*. Bopp divide estes *valores* entre aqueles que se referem a tendências ativas, afetivas ou intelectuais. Listá-los seria muito demorado, basta oferecer uma escolha sumária, citando, por exemplo, para o primeiro tipo, valores de movimento, de força e de ação; para o segundo, valores de tristeza, de prazer, de humanidade, e para o terceiro, valores populares, de honra, de fineza, de fantasia, de ironia, de ordem, mistério, realismo, religião, história, filosofia. É, em suma, uma lista — cuja exaustividade ou essencialidade poderia ser longamente discutida sem chegar a resultados apreciáveis — de todos os comportamentos humanos que é possível descobrir numa obra ou num autor, no que diz respeito seja à psicologia do autor, seja ao estilo da obra ou ao caráter dos personagens.

Dadas as premissas, é fácil entender como Bopp empreende uma pesquisa estatística sobre as frequências desses valores. Só que poderia surgir uma dúvida sobre a objetividade dessa pesquisa, pois para realizar uma estatística desses valores é preciso identificá-los no curso da obra e isso constitui indubitavelmente um ato de juízo crítico submetido àquelas limitações de relatividade já mencionadas. Mas, de fato, o trabalho de Bopp toma tudo isso como evidente e estabelece sua validade apenas nos limites de um só corpo de juízos formulados por um julgador bem definido, numa época determinada: a pesquisa de Bopp desenvolve-se sobre a *Histoire de la littérature française* de Lanson. Bopp cataloga os valores tais como Lanson os descobre; sua estatística só se pretende válida dentro destes limites. E essa obra não é mais do que um capítulo de uma potencial enciclopédia estético-crítica, trabalho imane a ser desenvolvido em relação a qualquer outro corpo de juízos que se quiser reduzir à clareza catalográfica.

---

* "[...] as contradições surgidas de uma lógica quantitativa do belo, que muitas vezes pareciam insuperáveis, impregnadas de conflitos, farão o papel de frequências relativas e resolúveis, pois enumeráveis, adicionáveis como possíveis e, a partir disso, o espírito de quantificação ou de soma, assim como um espírito de conciliação, substituirá um espírito de escolha, de inclusão ou de exclusão qualitativas de origem bivalente e de natureza combativa." (*N. da T.*)

Como é fácil perceber, nada pode ser mais arbitrário e relativo do que tal empresa: embora a estatística seja matematicamente exata, os valores submetidos a enquadramento estatístico são identificados de modo pessoal; se tivessem sido identificados, não por Lanson, mas diretamente por Bopp, nada teria mudado: "catalograficamente" falando, Bopp e Lanson se equivalem. Se Bopp manifesta confiança (e certa preferência aberta) no coro de juízos lansonianos é porque, inadvertidamente, admite uma objetividade de juízo — mesmo que mínima — comprovável fora das estatísticas.

Nesse caso, o livro de Bopp reduz-se, quanto à sua utilidade prática, a um índice analítico — de impiedosa minúcia — do livro de Lanson. Um índice analítico enorme, no qual, às tabelas das frequências dos 65 valores, acrescentam-se aquelas das frequências dos valores num único século e de vários valores em um autor; em seguida, as curvas de crescimento e decrescimento de um valor ao longo dos séculos; as frequências de coexistência, em um autor, de valores opostos; a classificação dos valores segundo a soma de frequências alcançadas para cada um no total, e, enfim, todas essas tabelas de cabeça para baixo, num conjunto de franciscana e cartusiana paciência.

Mas nem para ser classificado índice analítico de Lanson o livro serve ou serve, no máximo, para permitir que se identifique em Lanson a recorrência de puras analogias verbais. Eis alguns exemplos: sob "valores de movimento" estão classificados tanto o crescimento da tensão dramática na *Chanson de Roland* quanto a secura narrativa de Villehardouin e a *vida intensa* da farsa de Maître Patelin. É evidente que expressões do tipo *vida intensa* são, a rigor, predicáveis de qualquer obra plenamente realizada e nada dizem de preciso. Entre os "valores de prazer" encontramos "l'âme de faunesse", de Anna de Noailles, e o farsesco encontrável em Claudel. No capítulo *valeurs de clarté* encontramos "le genre brillant" dos libretos de balé de Benserade e a "précision de l'esprit scientifique" de Buffon. Entre os "valores de religião", exibem-se as exortações a uma restauração da moral católica feita com fins puramente mundanos pelo positivista Brunetière e a espiritualidade pascaliana.

Poderíamos continuar se estivéssemos com disposição para amenidades. Impede-nos o fato de que Bopp reflete, embora de maneira paradoxal, uma tendência, ambiguamente positiva, a uma estética "científica". Na realidade, esses valores, que Bopp assume com aparência de univocidade, nada mais são do que termos e definições que Lanson nem sempre usa no mesmo sentido e que muitas vezes usa até mesmo por exigências retóricas e que, seja como for, ganham um relevo frequentemente oposto, segundo o contexto. De uma maneira mais geral, devemos recordar que, mesmo que a cada termo correspondesse um efetivo comportamento determinável objetivamente numa investigação exclusivamente biopsicológica, assim que tal valor — filtrado através da personalidade de um autor, numa época e num ambiente — fosse colocado no contexto de uma obra e entrasse em relação com outros elementos, ele assumiria um perfil totalmente próprio, inclassificável, rebelde a qualquer abstração. O único procedimento "científico" consistiria em estudar os modos dessa nova vida orgânica do elemento originário e em definir sua nova face. O catálogo não resolve nada. Assim, também as conclusões que Bopp extrai de suas tabelas são afetadas pela inevitável opinabilidade própria dos valores destacados. E se pode parecer significativa a curva ascendente do valor "tristeza" do século XVIII aos nossos dias, muito estranha parece ser, ao contrário, a curva ascendente do valor "força", que fica em primeiro lugar — com o máximo de frequências — nos séculos XIX e XX, ou seja, "en notre temps de guerre, de violence, de brutalité", quando o mesmo valor aparece apenas em quarto lugar no século XVI — que só para esclarecer as coisas, é o século em que a França nos oferece a noite de São Bartolomeu e o assassinato do duque de Guisa.

Poderíamos citar alguns outros traços realmente desconcertantes como certa tabela segundo a qual em Hugo se registra a presença simultânea de 46 valores, enquanto Rimbaud fica no final da classificação, com apenas um; ou a convicção de Bopp de que sua pesquisa pode ter também um valor normativo, induzindo os artistas a tentar originais e ricas combinações de valores. Na maior parte do volume, o autor afirma que sua obra tem valor para o filósofo e para o artista, para o psicólogo e para o historiador e fala várias vezes em sua *philosophie* e *métaphysique de l'art*, mas no fundo elas não são mais do que simples redundâncias de linguagem: por trás deste ponderoso estudo — que, para o leitor, poderia até parecer inútil — insinua-se uma visão metafísica arrepiante. O indeterminismo de Bopp é a visão de uma relacionalidade sem centros de ralação; uma visão atomística dos comportamentos humanos e uma avaliação destes em termos de pura quantidade; uma metafísica desteleologizada, uma aspiração ao domínio anônimo da calculadora eletrônica. O empreendimento crítico que Bopp propõe à humanidade — com acentos de certo profetismo — só pode ser narrado num romance de ficção científica.

Ora, não é que, rejeitadas as pretensões do gênero, só reste o retorno a categorias abstratas e inverificáveis, a não ser sob a escolta de nativas e vagas faculdades degustativas. Ainda existe um ponto de vista que é "científico" no melhor sentido do termo, justamente porque exige que, para cada fenômeno, a pesquisa se dote de instrumentos adequados à natureza do próprio fenômeno. Diante de obras do homem baseadas numa relação "aberta" entre intenções do produtor e disposições do fruidor e, portanto, permeadas de radical originalidade, irredutíveis a quantidades, inassimiláveis a uns poucos comportamentos típicos, exige-se uma metodologia cuja cientificidade — ou, melhor dizendo, "tecnicidade" — consiste na adequação às imponderabilidades próprias do fenômeno estudado.

É verdade, porém, que o discurso corre o risco de ficar perigoso e a rejeição de uma malcompreendida "cientificidade" da estética poderia ganhar contornos de uma defesa do inefável, da imponderabilidade do relativo, da incomensurabilidade dos gostos: assim, a estética se transformaria facilmente no estatuto de um reino da impressão subjetiva, comunicável, talvez — em medida emocional e sugestiva —, mas nunca, de modo algum verificável.

Ora, a estética é, sem dúvida, uma disciplina capaz de elaborar os próprios métodos e instrumentos de pesquisa, mas não é uma ciência exata — embora possa utilizar certos resultados das ciências exatas (basta pensar nas pesquisas sobre as proporções e em certas aquisições da teoria da informação): portanto, deve criar instrumentos que lhe permitam operar com o não exato, com o *não redutível a quantidades*, em suma, com uma experiência na qual entram em jogo tanto fatores físicos verificáveis, como materiais artísticos e procedimentos construtivos, quanto fatores subjetivos variáveis por definição, como as reações psicológicas e as incrustações históricas do gosto, em vista dos quais os próprios fatores físicos verificáveis são organizados (e carregados assim de intenções particulares que escapam à verificação quantitativa e à interpretação unívoca).

A dialética entre essas duas exigências está presente em toda a estética contemporânea e um debate sobre a natureza do juízo estético, que teve lugar em Veneza como apêndice do congresso internacional de filosofia de 1958,* mostrou de maneira bastante satisfatória a quantas andava a questão.

Desde as exposições introdutórias, apareceram imediatamente os termos da oposição examinada propriamente por Etienne Gilson.

Etienne Gilson assumiu desde o começo a função de pedra de escândalo: posição singular, pois o ilustre historiador era conhecido antes como *vieillard sage* da filosofia medieval do que como *enfant terrible* da estética. No entanto, depois de entrar com autoridade nesse campo de estudo com seu *Peinture et Réalité*, Gilson agora enfrentava em profundidade o tema da problematicidade do juízo estético, ou melhor, de sua substancial paradoxalidade, colocando suas questões com um garbo e uma fineza tipicamente transalpinos, mas nem por isso menos urgente e radical. Através de uma série de análises desenvolvidas em parte na exposição escrita, parte na exposição oral, Gilson insistia definitivamente na incomensurabilidade e na inverificabilidade do juízo estético.

Uma experiência estética é justificada pelo prazer que a acompanha e não pode desqualificar ou excluir as outras experiências estéticas. A experiência ensina que todos se consideram competentes para julgar um fato de arte: o juízo estético é dogmático, mas o seu é, no entanto, um dogmatismo do incoerente e do contraditório. Dogmático porque praticado pelo intelecto e pela sensibilidade *vividos em ato*; dogmático porque irrefutável, autojustificante — de fato, na ordem do bem (argumenta escolasticamente Gilson), o mínimo dos bens não contradiz um maior, enquanto na ordem do verdadeiro uma verdade exclui um erro. (Sobre esta última proposição, Calogero se deteve posteriormente, advertindo sobretudo contra o perigo de transportar as categorias da ética para o campo de estética com demasiada facilidade — para recordar em seguida que também a lógica admite juízos que não coincidem, sem se excluírem.)

---

* Simpósio sobre o juízo estético, organizado por Luigi Pareyson, Veneza, setembro de 1958. Dele participaram Gilson, Gadamer, Hodin, Hungerland, Wahl, Gouhier, Dufrenne, McKeon, Tatarkiewicz, Ingarden, Kuhn, entre outros estrangeiros, e, entre os italianos, Guzzo, Anceschi, Calogero, Paci, Fubini, Formaggio, Dorfles, Assunto, Verra, E. Oberti, Battisti, Caramella, Petruzzellis, Ragghianti, P. Bucarelli, além de Montale, Piovene e Venturi. Os resultados do simpósio foram reunidos no volume *O juízo estético*, ed. pela *Rivista di Estetica*, Turim, 1960.

Mas não se pode negar que o filósofo francês também integrou com uma *pars construens* a tão polêmica *pars destruens* que mencionamos: os juízos de beleza e aprazibilidade são infinitos e todos válidos, mas no interior de cada experiência pessoal existem "elementos intelectuais que, além da ordem da sensibilidade, podem servir como pontos de referência"; cada um, ao exercitar livremente o próprio gosto pessoal, reconhece alguns juízos emitidos por outros como esteticamente superiores, criticamente mais precisos, cada um de nós tem seus "próprios" críticos, cada um de nós pensa que certas ideias alheias sobre a arte são comensuráveis às próprias. Existem, portanto, cristalizações do gosto bastante comparáveis e isso torna possível uma tipologia — a ser elaborada seja com base histórica, seja com base sociológica. Gilson não hesitava em falar de enquetes mediante questionários capazes de estabelecer correlações entre os gostos individuais e mencionava alguns resultados encorajadores obtidos em pesquisas empíricas semelhantes. E encerrava com um convite às "organizações qualificadas" (faculdades de estética, por exemplo) para que unificassem e promovessem uma série de pesquisas do gênero, de modo que o trabalho, necessariamente coletivo, pudesse chegar a resultados interpretáveis em nível sucessivo.

À parte a observação — que surge espontaneamente — de que os últimos anos passados na América permitiram que este atualizado estudioso assumisse com desenvoltura as tendências metodológicas anglo-saxônicas, enxertando-as no tronco de sua problemática escolástica, não há nenhuma dúvida de que pesquisas como a que foi objeto do convite de Gilson são utilíssimas. Contudo, o equívoco que pesa sobre o discurso de Gilson está na ideia de que a reflexão estética — que, presume-se, deve fornecer uma regra geral e objetiva sobre o belo e o feio — sofre um xeque-mate diante do fenômeno irrefutável da pluralidade dos gostos e teria de renunciar a falar das características de universalidade do juízo estético. Na realidade, uma reflexão estética — pelo menos hoje — parte justamente de um dado de experiência como a pluralidade dos gostos para determinar se e como tal pluralidade pode se conciliar com a realidade objetiva da obra; a reflexão estética é a tentativa de fundar a possibilidade de uma situação dialética, não é a negação dogmática desta possibilidade.

O fato de que esse posicionamento não se opõe a uma pesquisa de tipo empírico, mas antes a pressupõe, é demonstrado em parte por uma intervenção como a de Helmut Hungerland, que pretende examinar justamente como é possível afirmar a objetividade do juízo estético sem adotar uma teoria intuicionista do valor, diferenciando ao mesmo tempo o tipo de objetividade do juízo estético da objetividade dos outros tipos de juízo. A recusa de uma norma universal — especifica Hungerland — não implica a recusa de normas *tout court*. As normas do juízo estético são relativas às diferentes culturas. À luz dessas normas, Hungerland considera possível uma operação descritiva das estruturas formais de um objeto artístico capazes de fundamentar seu valor objetivo, apesar da interferência dos fatores subjetivos.

Em determinada altura do discurso, ele usa uma analogia entre um possível juízo sobre uma obra de arte e um possível juízo sobre uma partida de rúgbi para elucidar seu próprio ideal de juízo: pode-se ficar contente ou descontente com o resultado da partida, mas sempre se pode julgar se os adversários jogaram ou não segundo as regras, ou seja, *bem* (mesmo que sua vitória nos entristeça).

Mas aqui, apesar de todas as cautelas empíricas com que se resguarda, o discurso de Hungerland beira o pântano de um novo dogmatismo objetivista; de fato, é claro que mesmo o mais faccioso dos torcedores é capaz de um juízo objetivo sobre um *match* de rúgbi, porque julga o jogo com o metro de poucas e precisas regras que qualquer espectador aceita e compartilha, enquanto as normas que regem um juízo estético (mesmo sendo homogêneas no âmbito de uma situação histórico-cultural) são sempre múltiplas, dificilmente determináveis, não aceitas de modo unívoco. E sobretudo a adesão plena e a afinidade com uma norma de juízo (poder identificar tal norma com uma preferência nossa) são elementos fundamentais do juízo estético, sem os quais nenhuma leitura objetiva da obra é possível.

Quando Hungerland sugere, portanto, que "o primeiro passo no processo de juízo de valor estético é uma análise da realização ou não do objetivo estético", pressupõe que a análise pode ter uma intersubjetividade quase absoluta (graças a um campo de referências axiológicas que a pesquisa empírica determina como particularmente válidas num dado âmbito cultural) e que essa descrição pode ser aceita antes que decidamos se a obra, vista assim, é de nosso agrado ou não. A isto devemos opor que o consenso instintivo (baseado justamente no gosto, na situação existencial da própria sensibilidade) institui a mesma possibilidade de uma análise sagaz e penetrante e que, sem esse consenso do gosto transformado em instrumento de penetração e de acesso ao mundo da obra, qualquer operação analítica só pode, no máximo, limitar-se a uma descrição-listagem de características formais do tipo que acompanham certos quadros em catálogos de antiquariato, onde são descritos a forma, as dimensões, a técnica empregada, o tema, o estado de conservação e às vezes até a aparente adesão a uma corrente estilística, mas nada mais.

E eis que o problema retorna ao ponto de partida, à oposição entre perspectiva pessoal e realidade da obra: este é o problema da estética e trata-se do problema de uma *possibilidade* de juízo, não de uma *regra* do juízo. Nesse sentido, percebemos que, diante de uma obra de arte, o mais importante é um processo de interpretação; aquilo que importa é uma compreensão crítica, não um juízo de valor expresso em termos dogmáticos e simplistas. Sobre esse ponto, Roman Ingarden disse coisas certamente interessantes, ao distinguir entre juízo abstrato e intelectual (tribunalício, poderíamos dizer) e uma avaliação crítica que é fato vivo e concreto de contato com a obra. Ingarden recordou que o juízo diante da arte é uma coisa necessária e esta afirmação deveria ter a aprovação de todos. O importante é fazer subsistir a obra em sua concretude diante do espectador, afirmou Ingarden, e é sobre isso que a estética tem insistido nos últimos trinta anos. A análise da obra concreta oferece-me a sua concreta estrutura esquemática: só então, tendo diante de mim o objeto estético determinado, a obra assume valor objetivo; o fato subjetivo não conta mais, pois trata-se apenas da minha capacidade de ver ou não o que tenho diante de mim.

Mas antes mesmo de retornar a este apelo à objetividade, creio que devemos insistir ainda, para esclarecer o equívoco a que a discussão sobre o juízo foi levada pelas propostas de Gilson, no fato de que a ação do crítico (entendido aqui como intérprete qualificado, como fruidor por excelência) consiste precisa e substancialmente em narrar uma experiência de compreensão, a experiência de um encontro em que jogam as tendências pessoais e a realidade objetiva da obra, compostas num ato vital de interrogativos e confrontos, de adesões instintivas carregadas de valor heurístico e de repulsas que devem ser avaliadas e revistas à luz dos passos já dados e dos elementos objetivos que temos diante de nós. É nesse sentido que devemos entender o convite de Fubini à atividade de confronto e revisão e a proposta de Ragghianti de entender o juízo crítico como caracterização explicativa do primeiro movimento instintivo. E quando Paci perguntava se a obra espera de nós um juízo ou uma experiência vivida, ele colocava os termos exatos, acho eu, para uma resposta abrangente: um crítico não diz dogmaticamente "isto é belo — isto é feio", mas conta (com rigor e acuidade) a sua experiência de interpretação, pedindo a concordância de todos, fruidores mais ou menos qualificados, que enfrentam o mesmo esforço de compreensão. Uma experiência interpretativa plena irá coincidir, ademais, com aquela experiência produtiva que a obra em si representava, mas isso se dará segundo uma perspectiva pessoal. E essa perspectiva pessoal é, ela mesma, implicitamente, um juízo, mas tão rico e articulado que os elementos de subjetividade que o compõem, em vez de comprometer sua validade, fundamentam sua eficácia e novidade.

A estética, pelo menos depois de Kant, não estabelece um cânone de beleza, mas define as condições formais de um juízo estético: no interior desses esquemas descritivos da experiência possível, move-se a variedade das experiências pessoais, cada uma delas assinalada por uma marca de originalidade. No que diz respeito ao juízo estético, assim como a seus outros problemas, a estética como disciplina filosófica atua, portanto, como fenomenologia de experiências concretas para elaborar definições capazes de abranger as experiências possíveis sem prescrever seu conteúdo. A máxima *cientificidade* da estética não é alcançada quando se estabelece cientificamente (segundo leis psicológicas ou estatísticas) as regras do gosto, mas quando se define a *a-cientificidade* da experiência de gosto e a margem que, em seu interior, é deixada ao fator pessoal e prospectivo.

1956-1959

Estética indiana e estética ocidental

Os inegáveis intercâmbios entre pensamento indiano e pensamento grego (sobretudo na era helenística) e o recurso maciço às filosofias orientais por parte de filósofos modernos (por todos eles, basta pensar em Schopenhauer) não serviram para tornar a filosofia ocidental mais atenta à problemática filosófica e à sistemática da Índia. Os motivos dessa desatenção são vários e legítimos: a estraneidade das categorias mentais do Oriente para o nosso modo de pensar; a falsificação que elas sofrem inevitavelmente quando submetidas a uma "leitura" a partir de um raciocínio de tipo grego; o xeque-mate que espera pelas tentativas superficiais de estabelecer analogias entre posturas filosóficas tão equívocas. Esses e outros motivos levaram a uma desconfiança em relação aos recursos do Oriente, tanto que tal postura é muitas vezes deixada nas mãos de gnósticos de segunda mão, teósofos comprometidos com a magia e com o esnobismo órfico, onde o budismo e a tradição hermética são colocados no mesmo saco. Mas é certamente temerário desinteressar-se completamente por uma área tão ampla de interesses culturais e religiosos que podem lançar luz sobre o espírito de povos destinados a representar — hoje ainda mais do que no passado imediato — uma parte importante da história da humanidade, oferecendo ao mesmo tempo categorias capazes de enriquecer ou simplesmente controlar as nossas. E este discurso vale também para as pesquisas estéticas.

Como adverte Giuseppe Tucci em sua *História da filosofia indiana*,* que tem um capítulo dedicado à "Estética indiana", se a filosofia indiana e a filosofia ocidental são como duas estradas paralelas germinadas e alimentadas pelo mesmo mistério que o homem descobre a seu redor e estimuladas pela ânsia de esclarecê-lo, a maior parte das semelhanças entre as soluções de cada uma delas são, todavia, muitas vezes aparentes. Mas é certo que comparar dois problemas ou duas soluções pode mostrar com frequência uma exigência, por parte do pensador oriental, de esclarecer o próprio comportamento diante da contribuição ocidental com uma urgência e uma clareza que, ao contrário, nos faltam completamente. É nesse plano que devem ser vistas as pesquisas de Ananda Coomaraswamy e os ensaios de Pravas Jivan Chaudhury.** Coomaraswamy, já conhecido graças a alguns estudos sobre o pensamento estético da escolástica, tenta uma fusão entre os interesses da Idade Média cristã e do pensamento clássico indiano. Sua cultura oriental o leva a sublinhar o componente místico da escolástica, conforme se nota no ensaio *Meister Eckhart's View of Art*. Talvez esta intenção se sobreponha com demasiada insistência, tanto que o neoescolasticismo de Coomaraswamy assume às vezes um tom de observância não estrita (como na p. 159). Contudo, é aceitável a sua tese fundamental de que a estética medieval e a estética indiana andam juntas em alguns temas fundamentais, em confronto com a estética ocidental moderna: uma atitude idêntica diante da obra de arte como objeto de uso religioso dotado de aprazibilidade intrínseca; uma lista análoga de critérios da beleza; a canônica das artes plásticas; a indistinção entre arte liberais e mecânicas, belas-artes e artes funcionais, e, enfim, um conceito de arte como imitação não tanto das realidades da natureza, mas antes do próprio processo operativo da natureza (p. 10). Esta correspondência foi observada também por Jacques Maritain em *Creative Intuition in Art and Poetry*, quando afirma que o artista oriental, embora tente superar a natureza, "só consegue se identificar com sua força vital; o *eros* feroz que leva o sonho do mundo a nascimentos incessantes e renovações e pululante produtividade".* E Olivier Lacombe já havia recordado que, para a estética indiana, a arte "continua e retoma o movimento criador imanente à natureza".**

---

* Giuseppe Tucci, *Storia della filosofia indiana*, Bari, Laterza, 1957.

** Ananda Coomaraswamy, *The transformation of Nature in Art*, Nova York, Dover Publications, 1956, 2. ed. (a primeira é de 1934); Pravas Jivan Chaudhury, "Catharsis in the Light of Indian Aesthetics", em *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, dezembro de 1956: ensaio apresentado anteriormente, de forma mais sucinta, como conferência no III Congresso Internacional de Estética de setembro de 1956, em Veneza, e publicado com o título "The Concept of Catharsis in Indian Aesthetics", em *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica*, Turim, ed. della *Rivista di Estetica*, 1957; ver também K. C. Pandey, *Comparative Aesthetics*, vol. I: *Indian Aesthetics*, Banaras, 1950.

Tal adesão às forças naturais é alcançada através da ascese e do aguçamento das capacidades operativas; Lacombe ainda recorda que, ao fornecer aos artistas as regras canônicas capazes de realizar o fim artístico, os vários tratados de estética relembram continuamente que o artista deve aplicar os métodos de recolhimento típicos da ioga, pois é no espírito purificado e retificado que pode se produzir aquela intuição geradora, sem a qual a habilidade técnica permaneceria estéril. Aqui também seria fácil um confronto com determinadas concepções medievais que exigem do artista, mais do que outra coisa, um estado de pureza interior, nos quais os dons do Espírito Santo possam agir (basta pensar nos preceitos propostos aos artistas na *Schedula Diversarum Artium* de Teófilo Presbítero); mas é verdade que a postura exigida pela estética indiana é bem mais radical. Coomaraswamy explica que a atividade do artista deve proceder através de uma "técnica de visão altamente especializada", que exige dele que elimine qualquer influência de emoção passageira ou qualquer imagem de criatura, para visualizar a forma do *devatā*, anjo ou aspecto de Deus. A mente produz a imagem divina concebida por meio de uma completa identificação com ela, "mesmo no caso em que a divindade possua características terríveis ou sobrenaturais; a forma conhecida assim num ato de não diferenciação é o modelo através do qual o artista pode proceder à execução em pedra, tintas ou outro material... Em todo caso, o princípio pressuposto é de que o verdadeiro conhecimento de um objeto não se obtém a partir de uma simples observação empírica ou do registro de um reflexo, mas somente quando o conhecedor e o conhecido, aquele que vê e a coisa vista, encontram-se no ato que transcende qualquer distinção" (p. 555). É claro que essa psicologia da intuição artística só é possível a partir de um histórico místico metafísico de impostação panteísta; o artista reproduz em escala menor o mesmo processo exigido para o conhecimento de todas as coisas na identificação com Brama, com o Si-mesmo, além de qualquer cuidado, sensação, desejo ou necessidade; como dizem os *Upanishads*, "aquele que realiza a Verdade eterna não vê morte, nem doença, nem dor; ele vê cada coisa como o *self* e obtém cada coisa... Os Deuses, os luminosos, meditam sobre o *self* e, ao fazê-lo, realizam todos os mundos e todos os desejos. Do mesmo modo, qualquer um dentre os mortais que conheça o *self*, que o pense e realize, também realizará todos os mundos e todos os desejos".*

---

* Cf. a tradução italiana: *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Brescia, Morcelliana, 1957, p. 14.

** O. Lacombe, *L'Absolu selon le Védânta*, Paris, 1937.

É discutível que, à exceção de casos de extremo misticismo, como o de Eckhart, seja possível aproximar uma concepção do gênero de formulações medievais ou renascentistas, como a de Dante, "Quem uma figura pinta, se não pode ser ela, não pode realizá-la", ou a de Leonardo, "o pintor pinta a si mesmo", comparação instaurada por Coomaraswamy. É indubitável que, nas noções de psicologia da criação artística propostas pelos medievais, o sentido ocidental da distinção está bem vivo, enquanto está totalmente ausente da concepção universalista indiana, ou seja, na qual o identificar-se e perder-se na objetividade geral do todo não são simples cogitações técnico-psicológicas, aguçamentos da visão intelectual, mas processo soteriológico com intenções terapêuticas, além de teóricas.**

Retomando uma definição do *Sāhitya Darpana*, de Visvanatha, Coomaraswamy vê a arte como "expressão informada da beleza ideal", traduzindo o termo *rasa* por "beleza ideal". O próprio autor adverte sobre a liberdade interpretativa que tomou (de clara derivação platônica ou neoplatônica) e recorda que *rasa* poderia ser traduzido mais propriamente como *tincture* ou *essence* ou ainda *flavor*; em suma, como já foi dito antes, como "aroma". O termo *rasa* é, de fato, emprestado da literatura médica, o qual indica a qualidade física do gosto e, ao mesmo tempo, cada um dos seis gostos que caracterizam os seis humores do corpo: doce, ácido, salgado, amargo, adstringente e insípido. Compreende-se assim o sentido translato que o termo assume na especulação estética; como diz Tucci, o *rasa* "é como um perfume de beleza que emana da obra bem-sucedida e abala e comove o crítico sensível e não obtuso";* mas talvez essa definição ainda não seja capaz de restituir o alcance exato do termo. E tampouco a definição citada por Coomaraswamy e extraída do citado tratado, que transcrevemos em versão literal:

---

* *Chandogya Up.*, *passim*. Citamos da tradução inglesa da Ed. Mentor Religious Classic, Nova York, The American Library, 1957. [Utilizamos a tradução italiana desta edição, dada pelo autor. (*N. da T.*)]

** Sobre o caráter soteriológico da filosofia indiana, cf. G. Tucci, *op. cit.*, p. 15 e ss.

> O aroma é apreciado pelos homens que têm um conhecimento inato dos valores absolutos, em exaltação do puro conhecimento, como esplendente de luz própria, à maneira de êxtase e de intelecto juntos, gêmeo do gosto de Brama, cuja vida é um relâmpago ultraterreno, como aspecto intrínseco, em indivisibilidade; ou como melhor parafraseia Coomaraswamy: A pura experiência estética é daqueles em quem o conhecimento da beleza ideal é inata; ela é conhecida por intuição, em êxtase intelectual sem acompanhamento de ideação, no nível mais alto do ser consciente; nascida de uma única mãe com a visão de Deus, sua vida é como um relâmpago de luz ofuscante de origem ultraterrena, impossível de analisar e, contudo, à imagem de nosso ser (p. 48-55).

Ao escolher esse texto para explicar o *rasa*, Coomaraswamy parece revelar mais uma vez a sua tendência a uma interpretação místico-religiosa do fato estético. Existem, no entanto, na própria literatura indiana, textos fundamentais que autorizam uma discriminação, embora não radical, entre apreciação estética e processo de conhecimento místico. E são, em particular, o *Nātya Shāstra* de Bharata (o quase mítico autor que viveu entre os séculos IV e V a.C.) e o primeiro livro do *Abhinavabharatī*, complemento do *Nātya Shāstra*, escrito no século IX d.C. por aquele Abhinavagupta que representa um curioso *pendant* em relação aos grandes "comentaristas" árabes e ocidentais mais ou menos contemporâneos.**

---

* G. Tucci, *op. cit.*, p. 557.

** Referimo-nos amplamente à preciosa obra de Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Roma, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1956: texto sânscrito e tradução inglesa do primeiro livro do *Abhinavabharatī* (comentário de Abhinavagupta a Bharata), com ensaio introdutório e notas que incorporam numerosos trechos de Bharata e outros comentaristas.

Para compreender bem as definições de *rasa* que virão a seguir é preciso estabelecer algumas categorias psicológicas que fundamentam seja a teoria de Bharata, seja a de seus comentaristas. Bharata lista oito *sentimentos principais* da natureza humana, também chamados "estados espirituais permanentes" (por exemplo, prazer, ira, dor). Esses estados espirituais são determinados por *causas*, que podem ser fatos, imagens ou outros elementos capazes de provocar justamente dor ou prazer ou outra coisa, e são acompanhados por *efeitos*, ou seja, reações físicas consequentes, e por *elementos concomitantes*, ou seja, pelos estados mentais acessórios que os acompanham.

Quando *causas, efeitos* e *elementos concomitantes* são representados ou descritos num poema ou numa obra dramática, são chamados de *determinantes, consequentes* e *estados espirituais transitórios*. Os *determinantes* são aqueles mesmos fatos e imagens enquanto matéria de representação; os *consequentes*, em número de oito (desfalecimento, paralisia, horripilação, suor, empalidecimento, tremor, pranto e mudança de voz), constituem os efeitos físicos de certa causa que o ator torna evidentes através da sua interpretação; os *estados espirituais transitórios* (que são 33, como desencorajamento, apreensão, alegria, depressão, indignação etc.) podem ser definidos como efeitos psicológicos das causas, representadas como determinantes, igualmente evidenciados pelo jogo interpretativo do ator. Determinantes, consequentes e estados espirituais transitórios dão lugar a oito *rasa*, que correspondem aos oito estados espirituais permanentes.

Para tornar mais claro esse processo, consideramos oportuno propor uma tabela sintética, dado que toda a discussão dos teóricos do *rasa* gira em torno da relação recíproca destes elementos:

CAUSAS	representados ou descritos tornam-se:	DETERMINANTES
EFEITOS		CONSEQUENTES
ELEMENTOS CONCOMITANTES		ESTADOS ESPIRITUAIS TRANSITÓRIOS

determinam e acompanham os:	neles têm origem:
8 estados espirituais permanentes	8 *rasa*
Dileto	*Erótico*
Riso	*Cômico*
Pena	*Patético*
Raiva	*Furioso*
Heroísmo	*Heroico*
Terror	*Terrível*
Desgosto	*Odioso*
Estupor	*Maravilhoso*

Os teóricos posteriores a Bharata consideram nove estados espirituais permanentes e nove *rasa*, acrescentando o sentimento de "serenidade" e o *rasa* do "quietismo". O consenso dos comentaristas parece, no entanto, limitar-se apenas à lista, pois o problema é muito debatido quando se trata de definir a diferença exata entre causas, efeitos e elementos concomitantes de um lado e determinantes, consequentes e estados espirituais de outro; a relação intercorrente entre os estados espirituais permanentes e os *rasa*, e sobretudo o tipo de dependência que se estabelece entre os *rasa* e os determinantes, consequentes e estados de espírito transitórios.

A controvérsia tem origem numa sentença (*sutra*) de Bharata que afirma no *Nātya Shāstra*: "Da união dos determinantes, dos consequentes e dos estados espirituais transitórios tem lugar o nascimento do *rasa*..." A primeira explicação é de Bhatta Lollata:* os determinantes provocam determinado estado espiritual permanente, porém eles o provocam com uma intensidade particular; o prazer, por exemplo, percebido no ator que o representa ou na pessoa que o ator imita (o personagem de Rama, digamos), é levado ao ápice e transforma-se no *rasa* erótico. Essa interpretação parece ser a mais próxima de interesses de tipo psicológico terapêutico, do gênero daquele tratamento homeopático, em cujos termos foi interpretada até mesmo a catarse aristotélica. A ela se opõe Sankuka,* negando que o *rasa* seja um estado espiritual intensificado, sobretudo porque, nesse caso, Bharata teria mencionado, em sua definição, esta função mediativa dos estados espirituais em relação aos *rasa* correspondentes e, além disso, por várias outras razões concernentes ao perigo de ser obrigado a admitir uma gradualidade infinita dos estados espirituais no processo de intensificação. O *rasa*, afirma por seu lado Sankuka, é um estado espiritual permanente não intensificado, mas *imitado*. O sentimento imitado transforma-se em *rasa*: os determinantes são visualizados, objetivados pelo poder da poesia, os consequentes e os estados transitórios, pela habilidade do autor, e através desses meios o sentimento é imitado. A representação é, portanto, um poder particular de comunicação, diferente do poder comum de comunicação verbal. A experiência estética não envolve nenhuma interrogação sobre a realidade ou irrealidade daquilo que é imitado: o espectador não se pergunta se a pessoa que age em cena é o personagem de Rama ou o ator; se os sentimentos são de Rama ou de alguém que *parece* Rama: a experiência estética é uma percepção imediata evidente por si, que não comporta falsidade ou verdade.

---

* Ele viveu no século IX ou X d.C. Cf. R. Gnoli, *op. cit.*, p. 30.

Essa posição de Sankuka recebe vigorosas objeções por parte de Bhatta Tota, mestre de Abhinavagupta; citaremos como exemplo a que aponta que o conhecimento de uma imitação pressupõe o conhecimento da coisa imitada, na medida em que o espectador normal não tem nenhuma noção acerca do sentimento efetivo do personagem Rama, mas apenas do sentimento imitado pelo ator. Os argumentos de Bhatta Tota são numerosos e minuciosíssimos,** mas em conclusão todos tendem a demonstrar que a definição do *rasa* como imitação não poderia ser satisfatória e não explica sua natureza. Um passo notável foi dado por Bhatta Nayaka,*** que formula uma doutrina aceita em seguida, em suas linhas gerais, por Abhinavagupta: o *rasa* não é nem percebido, nem produzido, nem manifestado e nele não há nenhuma participação afetiva do espectador (no sentido em que nem o espectador participa do sentimento de Rama, nem se produz nele uma intensificação ou despertar de qualquer potencialidade latente). O *rasa* é um prazer que não tem relação com nenhum *ego* particular e a característica principal da experiência estética é a *generalidade*. A generalidade é um estado de identificação com a situação imaginada sem que para isso concorra nenhum interesse particular e prático. Determinantes e consequentes não são o mesmo que causas e efeitos, justamente porque são colocados num estado de generalidade. Na vida real, fatos e imagens, mesmo apenas observados, provocam em mim sentimentos vivos, mas quando os vejo representados na cena, mergulho numa experiência que afasta qualquer outro interesse que não seja a percepção da situação generalizada.

---

* Posterior a Bhatta Lollata: cf. R. Gnoli, *op. cit.*, p. 32 e ss.

** R. Gnoli, *op. cit.*, p. 38-49.

*** Que viveu em torno de 99 d.C.: cf. R. Gnoli, *op. cit.*, p. 50 e ss.

Tais afirmações do mestre são retomadas e elucidadas por Abhinavagupta que, acima de tudo, sublinha um ponto fundamental: o *rasa* não é uma *coisa*, mas é a própria consciência, o próprio ato de percepção, na medida em que é livre das necessidades práticas, que se faz consciência estética. Podemos notar de imediato que a concepção primitiva de *rasa*, emprestada inicialmente da medicina e interpretada no começo como processo de intensificação psíquica, aqui se filosofiza, por assim dizer, tornando-se antes um modo de ver *sub aliqua ratione* o objeto proposto à apreciação estética.

> O *rasa* é revelado por um poder especial assumido pelas palavras na poesia e no drama, o poder de revelação — que deve ser distinto do poder de denotação — constituído e animado por uma ação generalizante dos determinantes etc. O *rasa* revelado por este poder é então desfrutado como um tipo de gozo que difere daquele da experiência direta, da memória etc. Este gozo é caracterizado por uma cessação da consciência pessoal, que tem a natureza da beatitude e da luz. Esta fruição é da mesma ordem que o gosto (*asvada = tasting*) do supremo *Brahman*.*

Aqui entramos no cerne da formulação de Abhinavagupta. Antes de tudo, ele deve definir este "poder de revelação" que tornaria possível a degustação em termos de *rasa*; e aqui Abhinavagupta remete implicitamente uma teoria da qual ele mesmo foi defensor, a teoria do *Dhvani*.[*] Enquanto as palavras comuns têm um triplo poder — de denotação, de conotação e de intenção (ou seja, além de significar a coisa à qual se referem habitualmente, podem ser empregadas em sentido translato ou no sentido técnico definido segundo as circunstâncias) —, o *dhvani*, como diz seu teórico Anandavardhana, é percebido como "um novo elemento, diverso de qualquer outro, que transcende todas as partes perceptíveis separadamente, como aquilo que na mulher é denominado beleza".[**] E Abhinavagupta, comentando esses textos, diz que entre *rasa* e *dhvani* não existe nem relação de causa e efeito, nem relação gnoseológica, mas apenas uma relação de manifestante a manifestado;[***] esboçando assim uma concepção da palavra poética como forma simbólica (símbolo fim em si mesmo, que não se consuma no ato de comunicação) extremamente sugestiva.

---

* R. Gnoli, *op. cit.*, p. 56.

A teoria do *dhvani* explica como o *rasa* pode surgir de um ato de comunicação estética, ou seja, explica as razões objetivas de um fato comunicativo, do qual o comentário a Bharata que estávamos examinando analisa o momento da recepção. Esta é reservada sobretudo a pessoas de sensibilidade particular, capazes de "entrar em identidade com o coração do poeta"; pessoas afeitas a uma longa prática de poesia, de modo que possam se identificar com facilidade com os eventos representados. Quando isso acontece, então realmente o terror percebido na cena não será mais um terror circunstanciado, mas o terror em si, não circunscrito por tempo ou espaço: aqui desaparece qualquer distinção de *si* e de *outros*, o estado espiritual tornou-se o *rasa* "terrível". Esta generalidade alcançada não é entendida por Abhinavagupta num sentido puramente abstrato, mas tem também uma acepção psicológica coletiva: é essencial para o espectador advertir que está percebendo em comunhão com um auditório de semelhantes, no âmbito do qual, contudo, durante toda a duração da percepção estética, as personalidades individuais desaparecem e os sujeitos cognoscentes tornam-se um só.* Esse estado de fruição do *rasa*, dito também *camatkāra*, é "um ininterrupto estado de imersão num gozo caracterizado pela presença de uma sensação de plenitude interior". Os determinantes, os consequentes e os estados espirituais transitórios, pelo modo como são artisticamente organizados, eliminam todos aqueles obstáculos que poderiam interferir e impedir o fruidor de libertar-se das condições empíricas. E aqui, Abhinavagupta lista uma série de cogitações técnico-teatrais de extremo interesse, seja no plano de história do espetáculo e dos costumes, seja no plano teórico. É interessante notar que muitas dessas prescrições são vizinhas dos preceitos do teatro ocidental: citemos, por exemplo, o preceito da verossimilhança, indispensável para manter o espectador ligado à representação com a qual deve se identificar. Mas por outro lado, é preciso que o espectador não relacione as paixões representadas à sua própria pessoa: mesmo quando observa penas ou alegrias alheias, ele pode ser tomado por sentimentos de alegria ou dor ou espanto. Portanto, para evitar esta identificação direta e não generalizada, será necessário recorrer a convenções que recordem continuamente o caráter de artifício da representação: mudanças de roupas, máscaras, danças, disposições da cena etc.** Em contraposição, Coomaraswamy recorda que "os tratados indianos reiteram continuamente o fato de que o ator não deve ser arrastado pelas emoções que representa, mas deve ser antes o manipulador sempre atento do espetáculo de marionetes executado no palco por seu próprio corpo".*** Reportamos esses preceitos cuidadosamente porque nos parecem muito próximos das teorias ocidentais do teatro, particularmente da teoria do teatro épico de Brecht. Mas trata-se, naturalmente, de analogias incompletas, pois o fim desses preceitos orientais não é obter um distanciamento crítico discursivo, mas justamente uma identificação mais fácil, uma possessão, uma beatitude.

---

[*] A teoria do *dhvani* é apresentada por Anandavardhana (século IX) em seu *Dhvanyaloka*, mais tarde comentado por Abhinavagupta. Para essa teoria, cf. G. Tucci, *op. cit.*, cap. XII e XIII; A. Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 53 e ss; R. Gnoli, *op. cit.*, p. 59 e ss.

[**] *Dhvani* é literalmente *som* ou *ressonância*; torna-se, portanto, uma "reverberação" do significado que surge por "sugestão". Nesse sentido, é veículo imediato do *rasa*. A partir dele, o mundo, no poema, torna-se "impregnado de emoção" e capta-se o "perfume de beleza" próprio da palavra poética. (É interessante notar que o conceito de *dhvani* foi retomado por Jacques Lacan em seu ensaio "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalise" – ora em *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 – aplicando-o a uma noção de palavra que desvela, que deixa entender aquilo que não é dito: o significante linguístico como "ausência", com o qual o psicanalista lida.)

[***] R. Gnoli, *op. cit.*, p. XXVI.

---

* *Ibid.*, p. 68.

** R. Gnoli, *op. cit.*, p. 80.

*** A. Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 14.

Os estados espirituais permanentes (diretamente imitados, segundo a concepção de Sankuka) não entram imediatamente nesse estado de alegria contemplante: eles interferem sob forma latente, como recordação de sentimentos não experimentados, para permitir que o fato representado seja compreendido em plena liberdade de qualquer desejo ou paixão. O *rasa* "erótico" nasce quando vejo uma bela mulher representada ou descrita através da evocação (por parte dos determinantes etc.) do sentimento de prazer. A lembrança latente desse prazer é despertada em mim, mas não emerge realmente. Desse modo, o *rasa* é o gosto livre da minha própria livre consciência perceptiva: "[...] o *rasa* é desfrutado por meio do ato de desfrutar a beatitude da própria consciência mesma."*

Ora, é verdade que se fala de beatitude, de identificação, de fuga do ciclo samsárico da existência; no entanto, enquanto para Bhatta Nayaka *rasa* e experiência mística acabam por equivaler-se, para Abhinavagupta existe uma diferença entre os dois tipos de experiência. O próprio fato de que, para realizar o *rasa*, seja necessário um apelo, mesmo que latente, a experiências de vida vivida, a sentimentos já experimentados, mesmo que vistos como generalizados, diferencia a experiência estética da experiência mística, a qual, ao contrário, postula o abandono e o esquecimento de tudo o que é terreno, circunstancial, pessoal. A experiência mística elimina qualquer polaridade, a experiência estética mantém viva uma dialética de realidade e transfiguração estética.** O conhecimento estético não é de ordem discursiva, mas purifica e trata dos conteúdos que são próprios do pensamento discursivo. Esta teoria do *rasa* mostra-se, portanto, em todas as suas características e circunscreve a obra de arte a um ato comunicativo que, em si, não é voltado a fins práticos, mas, por outro lado, realiza uma função substancial que é aquela de permitir um estado de particular beatitude.

Resta perguntar agora se é legítimo o paralelo estabelecido por Chaudhury (já citado no início deste ensaio) entre teoria do *rasa* e teoria da catarse. Chaudhury nega que a catarse aristotélica possa ser entendida tanto no sentido de um tratamento homeopático quanto no sentido de um tratamento alopático e, depois de expor uma série de noções acerca do *rasa*, ele o define como o ato de captar, no drama, a emoção carregada de significado, transformada em símbolo de alguma experiência genérica. Também Aristóteles, afirma Chaudhury, vê na tragédia uma pintura "essencial" das paixões: a tragédia imita a forma das coisas, não tem função psicoterápica; Aristóteles teria aceitado facilmente a ideia indiana de uma contemplação da essência das coisas. A tragédia tem função medicinal apenas no sentido em que, ao levá-lo a ver a essência das coisas, eleva o espectador à condição mais alta, que é aquela da racionalidade.* Ora, esta não é ocasião para enfrentar uma discussão sobre o sempiterno problema da catarse aristotélica, mas é certo que os discursos do filósofo grego sobre a piedade e o terror não permitem uma leitura que exclua aprioristicamente a relação com a concepção médica da catarse. Desde as pesquisas de Bernays até as de Rostagni, as relações entre o conceito aristotélico e a tradição médica foram bastante elucidadas e pode-se dizer o mesmo com relação às concepções dionisíacas, às quais a discussão sobre a catarse contida na *Política* se remete claramente. De um lado temos, portanto, o filósofo ocidental que recebe um conceito de toda uma ciência preexistente e que o emprega com muita liberdade para definir uma cerimônia que não tem apenas uma natureza estética, mas também uma clara função social, incluída a presença e uso de técnicas dionisíacas que, mais ou menos racionalizadas, são parte integrante do espírito grego; portanto, a representação dramática torna-se instrumento de educação empírica das paixões e, ao mesmo tempo, um "grande animal" digno de ser admirado pela complexa legitimidade de sua estrutura. E do outro lado, temos o drama indiano, onde as origens empíricas do conceito de *rasa* também se perdem numa disposição geral ao anulamento místico no fogo unificador de Brama. E a contemplação dos indianos nada tem a ver com a contemplação na qual o espírito grego via o bem máximo, a última racional e muito orgulhosa de suas distinções.

---

* R. Gnoli, *op. cit.*, p. 101.

** *Ibid.*, p. XIV e p. 100.

---

* Nesse sentido, Chaudhury polemiza com um estudo de R. K. Sen, *A Comparative Study of Greek and Indian Poetics and Aesthetics*, Calcutá, 1954 (que não foi possível consultar), onde, ao contrário, o autor sustentaria uma interpretação, seja de Aristóteles, seja de Bharata, em termos de tratamento alopático das paixões por seus opostos.

Com tais observações, não se pretende destituir o paralelo sugerido por Chaudhury de sua validade, pois se trata de um válido filão de pesquisa,* mas apenas trazer à luz algumas diferenças sem as quais ignoraríamos, num censurável irenismo metodológico, a diferença entre dois mundos e dois sistemas mentais.

De resto, nesses como em outros aspectos da estética indiana, é surpreendente a maturidade que ela alcançou quando, entre nós, a primeiríssima escolástica ainda estava penosamente unificando motivos dispersos para produzir categorias muito gerais. No século X de nossa era, o pensamento indiano havia desenvolvido uma série de conhecimentos acerca da natureza do discurso poético e da intuição artística que o pensamento ocidental só viria a sistematizar criticamente nos últimos dois séculos. O conceito de *pratibhā* (que pode ser traduzido como *intuição criativa*) era entendido como vocalidade criativa, palavra, tesouro de formas novas, realíssimas, mas diversas daquelas que povoavam a vida cotidiana, o *samsāra*; a intuição artística era proposta como "uma hipóstase particular da intuição universal ou total, ou seja, da consciência como força que cria e renova continuamente o universo".** Por maior que seja a desconfiança que uma estética fenomenológica pode ter hoje por tais expressões, é certo, todavia, que o pensamento ocidental penou para chegar a formulações análogas e fornecer os sistemas estéticos do idealismo romântico. Pensamos que a primazia da especulação estética oriental nessa matéria deu-se porque conseguiu unir de maneira muito firme a experiência estética e a experiência mística.

Diante disso, surge uma série de inevitáveis observações, entre as quais a suspeita de que sob cada conceito, moderno ou não, da poesia como atividade reveladora, da arte como intuição criadora, subjaz necessariamente uma postura mística, de qualquer tipo que seja; uma metafísica de tipo universalista e monístico, seja a Unidade um Eu imaterial ou qualquer energia física. A filosofia ocidental teve Plotino, mas também lutou vigorosamente para não se comprometer demasiado com Plotino; e se é verdade que também fazem parte da estética ocidental — em pleno direito — doutrinas como a schopenhauriana do "puro olho contemplante". Contudo, como é preciso escolher bem os próprios ascendentes, agrada-nos reconhecer como característica mais viva da filosofia ocidental da arte, a concepção funcional, comunicativa (não revelativa) da arte e a tentativa contínua de ampliar o artístico e o estético também à atividade discursiva, sem limitá-los ao momento intuitivo e reservá-los à atividade criativa e difusiva de um Todo que fale em nós e no qual seja preciso mergulhar no momento da leitura artística. Contra esta tentação sempre reagiram também aqueles místicos que admitiam, entretanto, que as formas exemplares de toda atividade produtora se davam em virtude de certa iluminação da mente.*

---

* Chaudhury aponta, por exemplo, a analogia entre a teoria médica do *rasa* e a teoria dos humores e do gosto tal como se encontra em Hipócrates, notando a analogia etimológica entre *rasa* e *reos*.

** R. Gnoli, *op. cit.*, p. XXX.

Os maduros conhecimentos da estética indiana podem nos enriquecer com múltiplas sugestões; podem revelar analogias de posturas e exigências; e podem, enfim, mostrar como, mesmo num clima de calma tempérie mística, é possível reconhecer a dialeticidade terrena da experiência estética. Mas por outro lado, leva-nos a zelar por um comportamento nosso no qual o critério de distinção é bem mais operante, do qual emerge uma confiança mais clara nas possibilidades do ciclo terreno em seu múltiplo diferenciar-se; e no qual a arte é entendida acima de tudo como diálogo entre pessoas concretas, que também podem comunicar e transformar em matéria as alegrias inefáveis do êxtase total, mas sempre em termos de relação dialógica, descritível em sua estrutura comunicativa.

1958

---

* É importante, nesse sentido, toda a lição da estética e das poéticas medievais, onde o conceito de um valor racional da arte e seu aspecto fabril estão sempre presentes, mesmo lá onde o componente platônico-agostiniano atua, promovendo uma estética do sentimento e da inspiração. Para um aprofundamento dessas noções, remetemos ao nosso "Sviluppo dell'estetica medievale", em *Momenti e problemi di storia della estetica*, Milão, Marzorati, 1959; e a Rosaria Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milão, Il Saggiatore, 1961 (onde podem ser encontrados muitos textos e comparações iconográficas).

A estética de Bayer: a coisa e a linguagem

A estética de Focillon foi uma estética objetiva, fundada na existência, na autonomia e na autolegitimidade da coisa, da forma. A vida é forma, e a forma é o modo da vida. Portanto, com Focillon tinha início, na estética francesa, uma especulação sobre as estruturas, sobre os equilíbrios e as leis verificáveis no objeto estético, partindo dele como um *primum* que determina e justifica todas as nossas afirmações sobre ele: a estética transformava-se assim em descrição das estruturas, não das oscilações do gosto pessoal, nem dos móveis psicológicos que se verificam em nós diante do objeto.

Com Focillon, Souriau e Bayer* foram os dois estudiosos que contribuíram para dar uma fisionomia original a esta corrente: tanto mais original, quanto mais a preocupação "coisal" dos dois se inseria no âmbito da estética francesa caracterizada, se quisermos esquematizar o panorama, por dois comportamentos fundamentais: o psicológico e o sociológico. Dominada pela figura de Bergson, a tendência psicológica encontrava em Victor Basch o tradutor, em clima cultural francês, das pesquisas alemãs sobre a empatia; dominada pela figura de Taine e por seu apelo aos parâmetros fundamentais da *raça*, do *ambiente* e do *momento histórico*, a tendência sociológica encontrava um analista fecundo e benemérito em Charles Lalo. A psique individual diante do objeto e a oscilação dos valores na sucessão histórica e social das reações críticas e das concreções nos costumes: em ambos os casos, o objeto era somente a ocasião para aquelas atividades que constituíam de fato o eixo da pesquisa estética. E contra esta posição se rebelava a nova estética realista, objetiva, "positiva", como gostava de denominar-se então, e científica, enfim, como de fato pretendia ser.

---

* Raymond Bayer, desaparecido recentemente, nasceu em 1898 e foi aluno de Basch e Focillon. Professor de Filosofia Geral na Sorbonne desde 1942, foi codiretor da *Revue d'Esthétique* com Charles Lalo e Etienne Souriau e secretário-geral da Sociedade Francesa de Estética, administrador do Institut Général de Philosophie, diretor do Corpus Général des Philosophes français. Principais obras: *L'esthétique de la Grâce*, 2. vol., Paris, Alcan, 1933 (que citaremos com a sigla *G*); *Léonard de Vinci*, Paris, Alcan, 1933; "L'esthétique de H. Bergson", em *Revue Philosophique*, março-agosto de 1941; "De la méthode en esthétique", em *Revue Philosophique*, janeiro de 1947; "Esthétique et objectivité", em *Revue Internationale de Philosophie*, janeiro de 1949; os últimos três ensaios foram reunidos no volume *Essais sur la méthode en esthétique*, Paris, Flammarion, 1953 (que citaremos com a sigla *E*), "Y a-t-il un progrès dans l'art?", em *Actes du XI Congrès international de philosophie*, Bruxelas, 1953, vol. X; "L'Esthétique française d'aujourd'hui", no volume *L'activité philosophique contemporaine en France et aux Etats Unis*, Paris, P.U.F., 1950; *Traité d'Esthétique*, Paris, Colin, 1956 (que citaremos com a sigla *T*); além de outros artigos na *Revue d'Esthétique*, *Cahiers d'études de Radio-Télévision* etc.

Bayer se opunha a uma estética sociológica com uma frase tão cortante quanto feliz: "a sua confusão maior consiste em substituir o *valor estético* por uma ciência de *avaliações*... a socioestética substitui os *valores* pela *bolsa de valores*", ou, em outros termos, "o fenômeno estético direto era menos enfrentado e examinado do que a infatigável esfumatura de suas fronteiras, de seus entornos, de seus ambientes; a estética, em suma, menos escavada do que as disciplinas externas que nela se refletem" (*E.* 126-127). O fato de que esta forma de pesquisa fosse, afinal, realmente científica no sentido mais estrito da palavra — evoluindo, no fundo, sobre elementos verificáveis (os gostos expressos publicamente) em vez de exercitar-se de maneira arriscada com valores encontráveis apenas no interior de uma experiência pessoal — parece não interessar a Bayer. Sua aspiração à "ciência" não o leva a substituir a estética por esta última (como, a bem dizer, fazia a socioestética): ele pretende antes elevar a estética à condição de ciência, como veremos a seguir.

Quanto à teoria da *Einfühlung*, ela também lhe parecia minada por uma anticientificidade essencial: reduzindo o conhecimento do objeto àquele dos dinamismos interiores que o sujeito nele projeta, a estética transformava-se assim no "último refúgio do antropomorfismo";

> englobava-se a arte, sem distingui-la, num conhecimento de outro gênero. Longe de ser específica, restando sempre uma província de uma experiência do Outro, este êxtase nada mais era que um nome dado ao conhecimento místico... Era a protopatia substituindo a epicrise, como se a arte, *que vem depois*, pudesse ser assimilada à atividade pré-lógica e antecipadora *que vem antes* (*E.* 123-124).

Crítica à teoria da empatia em senso estrito e, ao mesmo tempo, crítica à identificação do conhecimento estético com um conhecimento de certa forma auroral; Bayer só examina a posição crociana num momento de sua obra e fala dela justamente nas mesmas páginas em que examina mais uma vez as posições da *Einfühlung*, contrapondo a ambas que, se na arte tudo na realidade é expressão de si e das forças que nela se exprimem, ainda assim tais efeitos são sentimentos objetivados, fixados, feitos coisa.* O pensamento dominante de toda a especulação de Bayer é o seguinte: desta coisa provêm todos os estímulos, a cada variação rítmica da minha interioridade ou a cada movimento espiritual que a recrie e a amplifique, mas apenas a coisa será a causa, suscetível de ciência, do fenômeno estético. E será suscetível de ciência porque, como veremos mais adiante, a arte é resultado de uma operação, um traçado de atividade, um equilíbrio de estruturas que permite pensar classificatoriamente: o objeto artístico exige um raciocínio descritivo e até catalogatório; a pura intuição e o conhecimento conatural que se resolve em pura contemplação não dizem respeito à arte.

Também neste plano, move-se a crítica a Bergson: em Bergson cai a possibilidade de uma estética, pelo menos entendida como teoria da arte, pois a arte é um *velle*, uma atividade (é técnica, portanto), enquanto a intuição bergsoniana é um instrumento metafísico que se resolve em contemplação negativa. Para Bergson, a intuição estética constitui a base e o fundamento da pesquisa metafísica, mas o espírito metafísico, precisamente, não busca aquilo que já existe (*E.* 102-104). A intuição metafísica vive no calor de uma duração colhida em toda a sua espessura: "cada coisa adquire profundidade, conserva a sua concatenação, reata a sua solidariedade, escava e perpetua a imanência recíproca de todos os estados do seu devir" (*E.* 90): portanto, não pode servir para a arte, que é escolha de elementos vitais e sua organização num tipo particular de estrutura, construção fabril de uma relação. A preocupação científica de Bayer concentra-se no conceito de que na arte não pode existir nada de impreciso e ambíguo, pois nela a operação se resolve em estrutura e relação de elementos, o olho contemplante não intui a pregnância do todo, mas identifica escansões e ritmos, comportamentos fixados de uma vez por todas de modo inequivocável, de tal modo que possam ser definidos segundo certas noções.

---

* *T.* 198-200. No ambiente filosófico italiano, não estamos habituados a pensar que o idealismo crociano possa recordar, em alguns aspectos, o psicologismo da *Einfühlung*, mas a comparação é menos ousada do que pode parecer. Para isso, parecem úteis as anotações a respeito de Guido Morpurgo-Tagliabue, em seu *L'esthétique contemporaine*, Milão, Marzorati, 1960, em particular as p. 78-79.

Assim, a crítica à empatia e também ao intuicionismo de tipo crociano, bem como a própria crítica ao intuicionismo e ao anti-intelectualismo bergsoniano revelam um fundo comum, a rejeição de qualquer misticismo suspeito, de qualquer estética negativa (assim como existe uma teologia negativa), de qualquer postura ascética de contemplação inefável. Se a estética deve ser ciência, deve ter um objeto e este objeto deve poder ser descrito nos termos de uma linguagem; e cada termo deve encontrar o fundamento da própria verificação no objeto. Sociologia e psicologia empregam meios científicos para indagar os fenômenos estéticos: Bayer, ao contrário, quer fazer a própria estética uma ciência. Nesse sentido, sua postura poderia ser acusada de positivismo no sentido mais severo que se costuma dar à palavra, com todas as conotações de cientificismo ingênuo, pois decidir que os fenômenos de arte são fatos demasiado vagos para que possam ser descritos e explicados e que o único caminho que resta à ciência é descrever o elenco de degustações e as reações psicológicas de quem se aproxima de tais fenômenos podem ser decisões legítimas e científicas, embora possamos considerar que devem ser integradas de algum modo. E desconfiar de qualquer pesquisa científica para fazer uma filosofia da intuição à maneira de Croce e Bergson pode ser uma solução filosófica legítima em seu próprio âmbito. Mas querer fazer da estética uma ciência rigorosa e presumir que é possível descrever cientificamente um fenômeno estético assim como se faz com um celenterado pode facilmente se transformar numa pretensão digna de um *Ballo Excelsior.*[*] Nesse sentido, tachar de positivismo uma postura tem um significado negativo bastante preciso.

É esse o erro em que Bayer incorre? Podemos responder que, nos limites em que exercita de fato a sua análise dos objetos estéticos, ele realiza uma operação legítima e proveitosa (que é, no entanto, um trabalho de crítico, de historiador e de fenomenologista das formas, não de "cientista" em sentido estrito); que, no momento em que tenta elaborar um método para fundamentar a cientificidade de seu procedimento, expõe-se a uma acusação de "positivismo" (entendido no sentido já esclarecido), e que, enfim, quando passa a definir filosoficamente o objeto estético e as condições de seu conhecimento por nós, ele suaviza o rigor de sua metodologia e, ao fazê-lo, acaba por despi-la de qualquer pretensão científica. E parece-nos, enfim, que estes três momentos de seu pensamento podem ser exemplificados em três estações de sua produção crítico-filosófica: primeiro, os estudos sobre a graça e o ensaio sobre Leonardo, em seguida os ensaios sobre "método" em estética e, por fim, o *Traité d'Esthétique*.

1. As estruturas da graça

No início de seu tratado sobre a graça, Bayer coloca o problema do "gracioso" quanto às origens e aos fundamentos. Em Platão e daí em diante até o neoplatonismo, o problema da *charis* já aparece como problema metafísico do amor e da liberdade. A *charis* não é compatível com a necessidade; se em Empédocles é o Amor que une os dessemelhantes, a *charis* será o acordo do múltiplo, mas um acordo que acrescenta à rígida simetria um *je ne sais quoi*, um dom estranho, um quê de supererrogatório, *gratis datum*, que convida quem contempla a almejar "além": na dialética de um Belo sempre inatingível, a *charis* é a mola da evolução, o sinal do superior ao qual se aspira e que não é alcançado. O problema da *charis* integra-se numa visão metafísica, segundo a qual a realidade tem planos sucessivos. No mesmo plano, aparece também doutrina da graça do romântico Schelling, que parece transportar para o nível metafísico o *je ne sais quoi* setecentista: de Platão aos românticos "invariavelmente, o Idealismo orienta sua especulação para o parentesco congenial e profundo, para a identidade essencial da Graça e do Amor" (G. I 14).

---

[*] Balé mímico de Luigi Manzotti, definido como "ação coreográfica, histórica e alegórica", com intenções marcadamente laudatórias, o espetáculo baseava-se na ideia, florescente na sociedade no final do século XIX, do Triunfo da Ciência. (*N. da T.*)

Mas Bayer é um realista: se a Graça se move na esfera do superabundante, será, contudo, em termos de estruturas objetivas que ele deverá fundar a sua categoria. E vai encontrar as sugestões mais diretas nos filósofos do empirismo e do positivismo. Para esta análise, parece-nos particularmente importante a definição spenceriana, segundo a qual a graça seria um caso particular da mecânica animal. Aos animais cujos órgãos de locomoção concatenam-se à perfeição, com o mínimo dispêndio de força, nos quais se manifesta uma economia motora feita de elegância e facilidade, da qual nos sentimos partícipes por simpatia, esses animais chamamos de graciosos. Mesmo aqui, enfim, poderíamos dizer que a graça é um símbolo do amor: pois "a graça é o movimento, e no movimento é a comodidade" (G. I 33). Mas neste ponto a expressão vale apenas em sentido metafórico: existe uma mecânica do movimento e existe um momento desta mecânica no qual o movimento parece acontecer por puro milagre, quase como se o indivíduo ou a coisa se entregassem a ele; este momento da mecânica pode evocar a imagem do amor, mas o que conta é encontrar as leis constantes que o determinam. Na sequência deste ponto, Bayer faz análises minuciosas e sutis do movimento dos vários animais; o movimento do canguru manifesta desperdício de energia, um *gaspillage* de força entre o impulso das patas posteriores e a insuficiência das anteriores para recolhê-lo e aproveitá-lo; no movimento do felino, ao contrário, existe uma participação essencial de todos os impulsos; na graça existe, então, uma ostentação tácita de potência.

> A graça do movimento só é estritamente possível nos limites em que o esforço não aparece mais. Ela sempre acompanha a revelação de uma potência. Ela tem sua causa profunda numa estética do inesperado, construtora de rendimentos admiráveis e superiores à nossa expectativa (G. I 110).

Um equilíbrio semelhante de concessões e pretensões, de abandono e vigor sustenta-se no fio de perfeições infinitesimais, aniquiladas pela menor imprecisão: Bayer analisa as passagens graduais que, da rigidez da posição humana ereta levam à graça infinita das posições de abandono sobre o quadril, um lado apoiado num suporte, o eixo do corpo descentralizado numa aparência de facilidade que faz o fascínio de tantas estátuas célebres, até o desaparecimento de qualquer graça no corpo absolutamente distendido e abandonado. E uma análise desse tipo é feita também em relação às estruturas da vida psíquica, nas quais o gracioso aparece quando o ato voluntário parece fazer-se por si só; quando, na própria vida moral, todas as restrições parecem cair e o gesto se realiza no esquecimento de qualquer cânone paralisante: daí a graça da imoralidade alexandrina analisada nos textos da *Antologia Palatina* com aquela fineza de observações em que Bayer sabia ser realmente um mestre.

Assim como na vida biológica e na vida psíquica, a graça realiza-se também nas formas da arte. A arquitetura, por exemplo, coloca o problema da possibilidade da graça no estático e a realiza de fato através daquilo que Bayer chama de *éviction des masses* (*G.* I 224). Há uma graça do vazio no gótico, na *loggia* renascentista, na arquitetura mourisca e nas rendas dos palácios venezianos: o monumento se nega, se mistura à natureza e à atmosfera, joga diante dos nossos olhos com as formas fluidas da água, destrói-se nos reflexos e as massas desaparecem nessa facilidade e leveza; portanto, quando a arquitetura realiza o gracioso, ela parece proceder à "dissolução de seu próprio objeto" (*G.* I 251). Elasticidade, abandono, impulso, *nonchalance*; em arquitetura, a graça levará, portanto, à primazia do ornamental, do floreado, a um florescimento "cósmico" do edifício que se resolve numa "estética do primor", na "transmutação decorativa das funções". Logo, em seu pleno triunfo, a graça "engendra-se e propaga-se num regime de percepções ambíguas; numa atmosfera de equívoco, ela evolui" (*G.* I 331): ambiguidade dos perfis, contornos que enganam a respeito da essência da construção, dissimetria das linhas. A simetria é elemento de *grandeza*: nela é legível a simplicidade da destinação, nela, a lógica do regular engendra solenidade. A graça baseia-se, ao contrário, em equilíbrios assimétricos, numa solicitação entre as vias contrárias: temos aqui uma "estética da decomposição", e a arquitetura pende para a graça na medida em que se torna uma arte menor. Bayer faz observações análogas, ricas e copiosas, a propósito da pintura: aqui também o gracioso se realiza na sugestão do movimento, no predomínio da luz e de suas esfumaturas, na oscilação entre o *flou* e o preciso: são "graciosos" Angélico, Masolino da Panicale, Botticelli, não o são Masaccio, Verrocchio. Ver, por exemplo, essa contraposição entre duas paisagens de Corot, que parece bastante exemplar:

> Eis uma *Villa Medici*: o quadro é de uma graça incomparável. Os pinheiros e o tanque destacam-se em valores escuros, em tons profundos, sobre o fundo violentamente iluminado de San Pietro; mas no primeiro plano, a folhagem das árvores, tocada por um rubor, modela-se no fogo do crepúsculo, passa gradualmente aos tons quentes nas bordas e, quebrada pela luz, modela sozinha um espaço para si no ar claro. Contraprova: é a mesma Villa Medici, intitulada *Roma, vista dal Pincio*, mas a graça está quase completamente ausente. A própria luz diminuiu, o manto louro da tarde já não envolve a cidade. Não há mais bordas quebradas e franjadas: árvores e tanque perfilam-se, duros no espaço. A estética da graça desapareceu com o *flou* (*G.* I 534).

A menção ao gracioso como característica da arte menor, feita em relação à arquitetura, pode ser encontrada, implícita, quase inconfessada, na longa análise que Bayer dedica à graça da poesia: poesia fugitiva, senso do efêmero, "brevidade de impulso e de palavras que saem do silêncio para a ele retornar", sonho idílico da vida, eis uma série de expressões que circunscrevem inevitavelmente o gracioso como reino do idílio, da lírica como gênero, da elegia: a *Antologia Palatina*, a poesia japonesa, Horácio, Ariosto são os exemplos que Bayer analisa com abundância de anotações e com uma casuística realmente preciosa a respeito dos grandes temas da graça — a oferta, o ócio, o prazer, a elegia — reencontrados em suas origens psicológicas e em sua resolução estrutural: rítmica, fonética, semântica. Com igual sutileza (e uma erudição maciça), ele passa à análise da música. Nela, a graça parece manifestar-se e exercitar-se na decadência dos tempos fortes, naquele enfraquecimento das oposições que é o ritmo ternário (*G.* I 107). Também na música, a graça aparece como superabundância ornamental: ela "erra nas vizinhanças dos polos, entre a inutilidade dos trajetos", é repetição dos contornos, é, enfim, *esthétique du gaspillage*, a harmoniosíssima e fácil florescência do desperdício, para afirmar-se, afinal, nos momentos de imprecisão tonal, de descaracterização do tom, numa "estética do equívoco", que leva Bayer a citar o nome de Ravel. Nessa linha, é previsível a massa de observações a que dará ensejo à dança, onde o "capricho erige-se em necessidade". E é justamente nestas páginas que perfilam-se outras definições do gracioso que elucidam cada vez melhor a sua natureza:

> [...] tal é a graça: para um único problema, a infinitude, a liberdade das soluções. Introduzir novidades desconhecidas a cada instante da duração, fazer surgir no momento o infinito dos modos... A suavidade do vínculo estrutural, um jogo nas estruturas, eis a graça (*G.* I 322-323).

Todas as definições citadas aparecem, enfim, em vários outros exemplos de "graça definitória", ou seja, na preciosidade concisa das fórmulas. E, contudo, são expressas sempre em resoluções de um discurso analítico que, se concede muito à elegância do ditado, com frequência é também de um notável rigor científico, sempre de uma fineza exemplar, muitas vezes agudamente sugestivo, nunca impreciso. Logo, essa análise das estruturas deve resolver-se numa definição final do "gracioso" em termos que sejam rigorosamente estruturais e, portanto, "coisais". A graça se verifica a cada vez que, num jogo de equilíbrios (e o resultado da arte consiste, afinal, num jogo de equilíbrios), manifestam-se *aspectos de superabundância* (G. I 347). Equilíbrios construídos na delicadeza e na multiplicidade das soluções; "a graça só satisfaz o cálculo sob a espécie do *capricho*" (G. I 348); e "é estrutura de superabundância qualquer equilíbrio que coloca o sistema fechado das próprias exigências, firmemente indicado, diante de todas as evasões" (*G.* I 379). Regimes de mudança contínua, aniquilação da credibilidade, desaparecimento dos sistemas necessitantes e das predestinações modais, técnica da impropriedade: eis uma série de conotações destes equilíbrios privilegiados. Encontrá-los e identificá-los, reuni-los sob a categoria comum do "gracioso" e, contudo, caracterizá-los e descrevê-los justificando-os em seus êxitos, eis o trabalho do estético: trabalho para o qual ele encontra uma província própria, que não é a do crítico e não é a do filósofo, conforme sublinha Bayer.* E se, no curso desta obra, como em outras ocasiões, ele tenta uma definição geral da experiência e do objeto estético, faz isso como metodólogo do próprio trabalho de "estético"; e se tentará, no *Traité*, um enquadramento sistemático de todos os problemas ligados ao belo e à arte, mais uma vez ficará bastante claro que todo o sistema se sustenta como justificação de um trabalho analítico que é próprio da estética:

> A arte é descritível a partir de *regimes* e *aspectos.* [...] *Vimos estruturas objetivas e formas rítmicas esboçarem-se e surgirem dos contornos de generalidade secundária.* Também determinamos e reconhecemos, no reino da estética, inscrita nesta generalidade segunda, uma ordem de relações de uma *constância* suficiente para que seja lícito conduzir uma investigação. Não pretendíamos mais que isso. Entre a especificidade irredutível das práticas, onde atua o técnico, e a redução última da espécie, realizada pelo filósofo, é lícito, no terreno firme de uma pesquisa autônoma, para uma disciplina independente, constituir-se, precisar seu objeto e seus métodos e interpretar seus resultados (*G.* II 570).

2. O método

Com uma frase desse tipo, podemos perceber que, pelo menos na época de *L'esthétique de la Grâce*, a definição do objeto e do método (que, apesar de todas as afirmações em contrário, constitui sempre um procedimento filosófico) realiza-se com uma linguagem que é precisa nos limites de uma análise crítica das estruturas concretas — que, através de definições sugestivas, deveriam parecer vivas aos olhos do leitor — mas, ao contrário, bastante vaga ao fixar os modos de um procedimento e o seu objetivo.

---

* Ao fazê-lo, Bayer reconecta-se com um hábito da cultura francesa, segundo o qual o *esthéticien* não é tanto o filósofo que reflete sobre o fenômeno Arte em termos gerais quanto o analista das estruturas concretas, porém ainda não o crítico, que as julga, mas o catalogador, muitas vezes o cientista, de todo modo o técnico que a observa e interpreta à luz das disciplinas complementares, a psicologia, a sociologia, a história dos estilos etc. O *esthéticien* estaria para o filósofo que fala do Belo bem como o moralista que analisa os costumes está para o filósofo que fala do Bem (e não diz se alguém fez bem em agir de certa maneira, mas antes quais as características, as constantes, os influxos que seu modo de agir revelou).

Fato é que nessa primeira obra, Bayer não parece decididamente voltado para uma interpretação "científica" do procedimento e para uma assunção decidida da "coisa" como *datum* insuperável. A obra é um conjunto de "regimes" e de "aspectos" que nada mais são do que modos estruturais que a estética identifica e agrupa em categorias homogêneas: mas quando se trata de determinar as garantias epistemológicas que regem esta operação e os limites de transparência da linguagem em relação aos aspectos que serão descritos e definidos, o discurso de Bayer parece cheio de fecundos remorsos e as definições corrigem-se e superam-se umas às outras ao longo de todas as duzentas páginas finais do livro, sem oferecer no final uma definição que se imponha sobre as outras. Bayer considera fundamental, na relação estética, a presença, diante do objeto, de um sujeito dotado de gostos e predileções pessoais: conhecer o objeto é sempre conhecê-lo como o vejo guiado pela série complexa de minhas congenialidades. Toda definição é sempre, no início, "índice de um temperamento e reflexo de uma compleição" (*G.* II 455). E se isso permite que ele fundamente uma progressiva revisibilidade das interpretações, diante do problema epistemológico preciso, sua solução deixa o leitor mais uma vez em suspenso. Existe uma qualidade sensível no objeto que determina meu reconhecimento da estrutura e de seu estabelecer-se num equilíbrio que, alcançado, realiza um valor: mas estarei captando a qualidade sensível ou apenas a minha reação emocional diante dela, o desenho rítmico interior que ela suscita em mim? Meu juízo diz respeito ao aspecto, minha descrição versa sobre o modo objetivo da estrutura ou sobre o *esquema de reações* que o objeto provoca em mim? Vamos ouvir Bayer: "O mecanismo tem três tempos: um equilíbrio percebido, uma *ressonância ritmada*, um juízo que a exprime. Ora, o juízo não remonta mais à sua causa primeira: é, ao contrário, imediato a partir da causa derivada... Não é, portanto, visão clara e direta da obra: apenas um segundo termo, a ressonância ritmada, se interpõe como uma tela e como um *medium*, e muda o problema, dando um novo timbre ao pensamento judicante" (*G.* II 477). Colocadas as coisas desse modo, a solução realiza-se, nessa primeira obra, nos termos de uma assunção, filosoficamente bastante apressada, a uma certa identidade de estruturas entre o objeto e o espírito (isomorfismo, ocasionalismo, harmonia preestabelecida ou antes aceitação empírica de um dado de fato que o estético não é chamado a discutir?), através da qual "alguma coisa, um ritmo nos é dado pelos objetos. E como um sensível comum". A categoria, que descreve e julga, aplica-se sem crise a este ritmo: "individualiza-se em organização de processos rítmicos, cujos *veículos* parecem ser intercambiáveis, mas cujas formas mostram-se *constantes*" (G. II 515). Enfim, "a estética, rítmica geral, possuindo sua constância e sua referência na coisa, realiza entre os equilíbrios da obra e as economias do receptáculo este paralelismo de fronteiras e este sincronismo" (G. II 531).* Essas definições são superadas por aquele mesmo vocabulário que, nos capítulos precedentes, foi capaz de descrever tão sugestivamente — e, no entanto, rigorosamente — as estruturas da graça: os termos empregados não são imprecisos, mas disformes; um nega e supera os limites referenciais do outro. Essas expressões sugerem uma situação gnoseológica, mas não a definem.

Encontraremos uma precisão diversa e uma menor dispersão terminológica muitos anos depois nos *Essais sur la méthode en esthétique*: aqui a preocupação "coisal" e a preocupação científica são absolutas e procedem par a par. O objeto estético é um conjunto de aspectos, é o traçado de uma operação, é o precursor imobilizado de uma atividade criativa.** Tais aspectos não são da quantidade, são da qualidade (não são *quanta*, mas *qualia*, como diria Souriau). Ora, a preocupação da ciência é *homogeneizar* através de noções gerais: mas a homogeneização se exerce sobre a quantidade, não sobre a qualidade que, por definição, é aquilo que se subtrai a qualquer homogeneização. A aparente aporia da estética como ciência é justamente ter de reduzir à homogeneidade aquilo que não é absolutamente homogeneizável.

---

* E, no entanto, é necessário sublinhar, como Bayer faz, que admitir essa resposta rítmica do psicólogo às estruturas rítmicas da coisa não significa cair de novo numa admissão de empatia. Não se trata de uma projeção da minha psique na coisa, mas de uma excitação que a coisa provoca em minha psique. Não é a minha psique que se transforma nas próprias sinuosidades da coisa ao identificar-se, mas a coisa que produz em mim uma espécie de *esquema* rítmico de resposta.

** "Em cada objeto de arte [...] jaz o percurso imobilizado de uma atividade. [...] O objeto belo é um traçado de ação, um traçado de manobra. [...] Não há beleza senão realizada. [...] Em estética, como em toda a especulação grega, o axiológico absorve-se no ôntico e o Valor no Real. [...] Há no fundo de cada obra de arte constituída uma confutação do idealismo" (*E.* 109-13).

É preciso considerar, nesta altura, uma definição de Bayer que parece singularmente eficaz, embora possa ser acusada de reduzir a arte à retórica, como foi claramente destacado: "a arte 'est la mise en valeur des valeurs'."* Os conteúdos intelectuais e morais, os dados da vida, os *sujeitos*, os momentos psicológicos, se interpretamos Bayer bem, realizam-se e compõem-se na operação artística através de uma *manobra*, uma estratégia, e organizam-se num objeto que se manifesta através de suas estruturas, seus modos de ser (que no início eram modos de operar e como tais devem ser recompreendidos no processo interpretativo). Ora, estes modos são a cada vez novos e originais, qualitativamente diversos de outros modos, nunca realizados até então: por isto, os valores extraestéticos assumem, nesta nova organização, um esmalte, uma pregnância que não tinham até então e são, portanto, valorizados (em outros termos, poderíamos dizer metaforicamente que reaparecem "fundidos fantasticamente" e, contudo, não se dissolvem no crivo do ato fantástico, mas são reconfirmados e restituem-se mais comparticipáveis e universais do que antes).

A essa altura, quem tivesse lido *L'esthétique de la Grâce* negligenciando os problemas de método e de fundamentação poderia concluir que, diante desses fatos de organização qualitativamente irredutível, a linguagem do crítico apresenta-se como um instrumento capaz de uma série de abordagens e, por meio de metáforas, de aproximações sucessivas, tenta dar conta de uma experiência de leitura e de interpretação do processo criativo para estimular outras sucessivas. Se o belo fosse resultado de uma preceptística rigorosa, então a linguagem do crítico teria a exatidão de um discurso matemático: "a relação entre estas duas linhas do quadro é expressa pela equação tal" ou ainda "esta é a linha exata dos intervalos que compõem tal linha melódica e em lugar das notas são dadas as cifras extas que exprimem as frequências acústicas que estão na base do fenômeno sonoro". Eis como poderia ser a descrição de uma obra de arte, se a arte fosse obsequência absoluta ao cânone; mas o próprio Bayer, exprimindo-se melhor ainda no *Traité*, recorda que o belo é experiência "aberta", pois fundamenta-se em aproximações à regra que são inúmeras variações infinitesimais dela e é neste ponto que se funda o seu ser *qualidade* e não quantidade. Parece, portanto, que o crítico poderá recorrer a discurso do tipo referencial quando for o caso, sobretudo e preliminarmente, de descrever os dados técnicos da obra, por exemplo o fato de que num quadro foi empregada a técnica da pintura a óleo e que o tema representa tal acontecimento ou figura; mas além desse limite, seu discurso, em vez de estabelecer estreitas relações de referência e referente, exige a colaboração interpretativa por parte de quem o recebe, com o fim de ampliar as sugestões de cada termo singular e buscar estímulo para uma disposição intelectual e sentimental mais geral, que permita retornar ao objeto, indicado e sugerido, numa atitude de intenção interpretativa autônoma. Essa *condição qualitativa* do objeto e esta *condição sugestiva* do discurso crítico fundamentam, a nosso ver, a infinita fecundidade degustativa e crítica. A estética deveria colocar-se como a definição, o mais precisa e fundada possível, desta situação aberta. Uma definição que cabe à filosofia.

---

* *E.* 114. Na obra citada, Morpurgo-Tagliabue ataca esse tipo de formulação, acusando-a de um dualismo fundamental: "[...] nela, os valores são reconhecidos, mas como material pré-constituído que a operação estética tem a função de colocar em forma e fazer aparecer. [...] De fato, a estética desses autores (Bayer e Souriau) assemelha-se muitíssimo à retórica antiga" (*op. cit.*, p. 416). Observação que é importante ter presente, pois essa tentação não é desconhecida de certa estética francesa. Uma definição como a de Bayer, para não dar lugar a equívocos, deve enriquecer-se com uma consciência clara de todas as tendências formativas que os valores não estéticos trazem consigo no momento de sua reorganização estética (determinando assim a forma de sua "colocação em valor"). E, por outro lado, sublinhar as propriedades qualificantes do valor estético por meio das quais, enfim, este último, "ao colocar em valor", repropõe os valores de um modo totalmente novo, de modo que sua usabilidade, ao realizar-se, terá lugar mediante uma plena compreensão da nova qualidade estética que adquiriram (anotações do gênero é o que tentamos em nosso "L'uso pratico del personaggio artistico", em *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milão, Bompiani, 1964). [Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, São Paulo: Perspectiva, 1981, tradução de Pérola de Carvalho. (*N. da T.*)]

Mas para Bayer, entre a degustação, mesmo quando carregada de intenções críticas, e a definição filosófica (limitada, ao que parece, a um "reconhecimento das essências") existe um espaço autônomo para o estético. A crítica de arte pertenceria ao domínio do normativo sem normas (*T.* 239), enquanto o estético trataria do domínio da *realidade*. Equivale a dizer que o momento da degustação imediata, muitas vezes acrítica, e o momento final de um reconhecimento da obra em todas as suas enervações e em todos os seus êxitos estruturais (que é aquele do prazer estético pleno, crítico e consciente) existe um espaço, no qual é necessário reconhecer os dados reais, definir a estratégia dos aspectos (*G.* II 561-562). E essa operação, como reiteram os *Essais*, deve realizar-se *cientificamente*.

Diante dessa série de aporias existe, para Bayer, uma solução: o "fenômeno vocabular". A própria palavra, a noção generalizante, o predicado, a categoria. A crítica, este laboratório de noções, elaborou definições que conseguem indicar os traços comuns de vários fenômenos qualitativos: "gracioso", "sublime", "barroco" — eis algumas noções homogeneizantes. Aplicá-las à realidade do objeto significa explicá-lo do único modo científico possível. Perde-se o objeto em toda a sua concretude, é bem verdade, mas pelo menos pode-se falar dele com segurança científica. E eis que o fenômeno vocabular ergue-se diante da experiência viva como um aparato formal que torna científicos os resultados estéticos, reduzindo-os a categorias comerciáveis. E o resto? Aqui Bayer poderia responder com uma frase que ele nunca pensaria em usar, pois sua formação cultural tornou-o estranho a essa área do pensamento: "Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar." O estético de Bayer surge, então, como o mais rígido dos neopositivistas, capaz de protocolar com base num sistema formal tudo o que houver de homogeneizável nas experiências que vive. O resto não interessa à ciência. Mas os neopositivistas aplicam a técnica dos protocolos e exercitam o rigor de uma verificação a qualquer custo apenas e propriamente no âmbito das experiências quantitativas. Suposta a existência de um mundo da qualidade, eles perdem o interesse, pelo menos enquanto metodologistas da ciência, e admitem no máximo a existência, ao lado de uma linguagem estritamente referencial, de proposições emocionais, nas quais não ocorre verificação, mas comércio contínuo e no máximo *análise*. Bayer, ao contrário, introduz a preocupação científica exatamente na estética, com um rigor que se manifesta nos *Essais* com icástico vigor, e evita as mil hesitações que se manifestavam em seu discurso precedente, na *Esthétique de la Grâce*, acerca de uma cognoscibilidade e uma dizibilidade das estruturas objetivas e da existência de um esquema psicológico entre nós e o objeto: temos agora o objeto, pura qualidade, de um lado, e a categoria, de outro. Mas, assim, a categoria introduz um novo tipo de diafragma, um novo esquematismo ainda mais imobilizante entre experiência direta e experiência referida; a linguagem, ao tornar-se formal, só nos permite conhecer a coisa através do fantasma genérico do predicado. O estético não nos restitui objetos, mas nomes: o *gracioso*, o *sublime*, o *barroco*; seu resultado é cartesiano, se é isso que Bayer desejava, no sentido em que nos fornece poucas ideias *claras* e *distintas*; mas elas servem à burocracia da história dos estilos, não à experiência da degustação. Se eu usasse uma proposição de tipo "a arte dessa época tem uma tendência ao gracioso", não teria efetivamente descrito e caracterizado as obras da época, mas simplesmente caracterizado culturalmente o período em questão, o tipo de cultura que nele predominava, as tendências formativas mais aclamadas, a sua vocação formal genérica, o que me ajuda a entender muita coisa sobre a história do período, porém pouco ou nada sobre a natureza das obras singulares. Imobilizar as estruturas concretas em várias categorias generalizantes não é uma operação ilegítima, ao contrário, é utilíssima, porém não constitui o *approach* dirigido à obra e reduz a experiência a um registro cadastral.

Ora, na verdade todo o andamento da *Esthétique de la Grâce* desmente, como vimos, a formulação dos *Essais*, pois a noção é formulada, mas agora como resolução de uma análise no curso da qual a linguagem tentou chegar, por aproximação, ao cerne da coisa e fornecer o equivalente a uma experiência interpretativa concreta, não um esquema formal. E ao ler, enfim, o ensaio sobre Leonardo, cheio de anotações sutilíssimas e carregado de uma sensível adesão aos valores pictóricos elaborados no *Quattrocento* italiano, certamente encontraremos definições que tentam estabelecer aspectos comuns a todos os pintores do período: por exemplo, a *falta de uma agógica* (ou seja, a incapacidade de fixar uma ação dramática no cerne de um desenvolvimento), uma *ausência de interação* entre as figuras do quadro, a *limpidez e a transparência dada pelos fundos claros atrás das figuras*, a *suavidade das oposições*, a *valorização da anedota*, a *tendência ao elegíaco*, um *senso da fuga breve*, na qual a ação exaure-se no detalhe. No entanto, todas essas definições generalizantes nascem de uma série de observações *singularizantes* que só podem ser compreendidas e aceitas como resolução destas, tornando-se então uma espécie de cômodos de pontos de referência para a memória e para o discurso e de parâmetros de classificação que, contudo, perigam se transformar em noções mortas assim que forem usadas isoladamente de maneira reiterada. A linguagem do *Léonard* é absolutamente precisa no âmbito de um discurso crítico, tão precisa quanto pode ser, por exemplo, o discurso de um estilista como Spitzer. Mas não é científica, nem pretende sê-lo e está fecundamente exposta à contestação e à integração numa outra perspectiva. Nos *Essais*, ao contrário, a noção aspira à exatidão: a tal ponto que exige uma garantia e, dado que qualidades não são verificáveis, a proposta de Bayer causa perplexidade: a garantia capaz de deixar-nos seguros de que a aplicação de um dado "predicado" a um "aspecto" é exata seria dada pelo *consenso dos competentes* (*E.* 168-169). A crítica é um laboratório de noções que, através de uma longa e honesta discussão sobre a natureza dos vários aspectos, consegue estabelecê-las segundo um consenso geral dos *spoudaios*, que permite o tranquilo comércio dos protocolos categoriais.

Mas Bayer, que nos *Essais* parece arrastado por essa excessiva preocupação de rigor, não deixa, todavia, de ser o sensível intérprete da realidade estética, como já havia mostrado anteriormente, e está consciente de que uma solução desse tipo acabaria por levá-lo a sociologizar as bases da crítica justamente quando tentava subtrair a estética do relativismo de uma "bolsa de valores". *Quis custodiet custodes*? Quem garante a exatidão dos garantes? A resposta está em harmonia com a preocupação realista e coisal de nosso autor: o objeto. O objeto, longe de ser determinado pelo meu juízo, o julga; este é o termo de referência de todas as predicações que faço e cada predicação deve ser confrontada à realidade estrutural da obra para que sejam reconhecidas as condições de validade do fenômeno vocabular (*E.* 187-191). Mas é claro que, ao fazê-lo, a preocupação científica evolui no giro de uma contradição, no vício de um círculo e numa série de petições de princípios atuadas de fato: se o método devia permitir-me falar cientificamente do objeto (de forma a superar a inefabilidade do qualitativo), mas a formulação linguística só pode ser verificada pelo próprio objeto no âmago da "qualitatividade", chegamos a um ponto morto.

Para sair desse *impasse* poderíamos levar o discurso de Bayer a algumas consequências extremas que, no entanto, iriam efetivamente desnaturá-lo, fazendo com que parecesse ser o que não é, ou seja: poderíamos concluir que não é preciso fundamentar o acordo entre a linguagem e os fatos porque a *linguagem* "indica", "representa", "apresenta" o *fato* e, portanto, nenhuma argumentação demonstraria a validade da formulação linguística pois, para receber uma garantia, ela só precisaria ser tacitamente comparada ao fato do qual é *imagem*. Mas isso já não é Bayer, é Wittgenstein, um outro universo problemático, cultural e psicologicamente diverso. Antes de mais nada, Wittgenstein paga muito caro o seu rigor, recusando-se, pelo menos nos limites do *Tratactus*, às experiências concretas sentidas em toda a sua pregnância e quando, voltando-se para o discurso cotidiano, ele reencontra esse contato vivo, nas *Philosophische Untersuchungen*, deve abandonar o método do *Tratactus*. Em segundo lugar, para ele tem sentido afirmar que a proposição linguística é diretamente comprável à realidade da qual é imagem, pois ela possui especularmente a mesma estrutura do fato; a proposição deveria reproduzir a articulação dos "fatos atômicos". Mas ao contrário, não se pode dizer que na linguagem do estético, tal como é concebida por Bayer, a predicação categorial reproduz a articulação dos "aspectos" coisais. Em Bayer, a noção estética não tem a mesma forma que o objeto, pois não consiste numa relação lógica, mas num "nome" convencional, fundado no uso e no consenso dos críticos. Não é uma *imagem*, mas uma *cifra*, uma contrassenha. Pode ser confrontada com a coisa da qual parte, mas no interior de um discurso crítico capaz de retraduzir a contrassenha para o complexo de observações interpretativas que a produziu, pode ser confrontada à coisa, mas no cerne de uma observação na qual toda a nossa sensibilidade participe, na qual, desde o início, possamos voltar a "sentir" a coisa, entendê-la, analisá-la para verificar se, também a nosso ver, o "nome" proposto seja o resumo mais cômodo para servir de contrassenha para nossa experiência interpretativa. Mas este procedimento de verificação — o único, parece-nos, que pode mostrar-se congenial ao analista sensível que é Bayer — exige que a rígida presunção de "coisalidade" resolva-se numa concepção mais dinâmica — interativa e processual — do objeto.

3. O objeto como "experiência aberta"

É no *Traité d'Esthétique*, onde Bayer conclui sua especulação e tenta definir a natureza da experiência estética (nem tanto estabelecer imediatamente um método, quanto descrever o que acontece quando percebo esteticamente um objeto), que ele acrescenta uma concepção que podemos chamar de interativa, na qual o objeto aparece como processualmente construído pela minha tentativa interpretativa.

O belo é "*experiência aberta*" e "experiência aberta é tudo aquilo que existe de incompleto na imagem e no espetáculo, a generalidade de sua evocação, ou melhor, a sua lacuna" (*T.* 11). "Cada imagem estética é superada pelas imagens possíveis que ela suscita, que ela abre. Todavia, não pode acontecer nenhuma dispersão, pois é sobre e no objeto que tem lugar a experiência" (*T.* 14). Como se pode ver, a coisalidade do objeto não é renegada: mas a coisa torna-se suporte e ponto de partida para um processo constitutivo do objeto enquanto experienciado, ou seja, enquanto plenamente atuado. A experiência estética será então uma *prospecção*, uma busca, um movimento, uma heurística (*T.* 15). "De autenticamente estético existe apenas a relação" (*T.* 19). Assim como "horizontalmente" o valor estético realiza-se na aproximação, no desvio da regra, no afastamento do canônico, "verticalmente", a experiência do belo irá se realizar num processo de aproximação, numa dialética contínua *du même et de l'autre*, e a experiência de um objeto será a experiência de uma atividade nossa, do nosso movimento *em direção e em torno ao objeto.* "O formalismo está errado: uma forma não está em si mesma, através das inscrições febris e nervosas projeta-se nela uma experiência de nossa atividade... É um andamento, não um desenho, *c'est une allure, non une figure*" (*T.* 41). O problema surgido na *Esthétique de la Grâce*, acerca de um esquema psicológico que se interporia entre o meu juízo e a coisa, encontra aqui a sua explicação, a sua fundamentação, a sua solução numa doutrina do conhecimento como movimento interrogativo que confronta progressivamente as minhas reações à coisa com as novas experiências da coisa que vou realizando, até que o termo final da operação restitua a coisa já experienciada e reconstruída, *vista e dita* por mim. "O objeto estético não é verdadeiramente o objeto, mas uma posição crítica do modelo que, salvo cair-se no banal, o recoloca constantemente em questão e faz dele um teatro de relações"; e "o deleite é uma posição, uma interpretação crítica do prazer: o prazer verdadeiramente de uma *crise*" (*T.* 53). Ainda uma vez, essa concepção opõe-se a uma teoria de uma *Einfühlung* que admita apenas uma projeção irreflexa dos meus dinamismos psíquicos nas formas dadas; e opõe-se explicitamente a uma psicologia da *Gestalt* entendida em sua acepção mais pesada: quando se coloca uma definição originária e imodificável da configuração formal, antes de qualquer ato interpretativo nosso, o conhecimento reduz-se a um "reconhecimento" e não se torna "invenção" e "heurística".

> Reabsorvendo a inteligência no já feito, no elaborado que se explicita, pode-se reabsorvê-la definitivamente na percepção... Ora, longe de reabsorver a inteligência na percepção, leva-se o problema da percepção muito mais adiante ao interpretá-la em termos de inteligência (*T.* 89).

Diante destas expressões, poderíamos sugerir um apelo à fenomenologia da percepção e a uma certa psicologia transacional, senão também às posições de Piaget. Mas isso pressuporia um posicionamento filosófico preciso e nítido por parte de Bayer: esta natureza dialética do processo cognoscitivo não deveria ser característica apenas do conhecimento do objeto estético, mas de todo o conhecimento em geral. Ora, Bayer aproxima-se continuamente desta afirmação, mas nunca chega a fazê-la explicitamente e deixa entrever um desenvolvimento possível do discurso nas breves alusões ao problema da beleza natural e de uma contemplação estética daquilo que não seja efeito da arte (*T.* cf. livro II, cap. IV). Esboçada numa série de intuições vivacíssimas, esta concepção do conhecimento não encontra o caminho de uma formulação filosófica final. Pelo contrário, é preciso reconhecer que, no *Traité*, já se encontram, não completamente fundidos, estes novos elementos de fundo dialético-interativo e as antigas posições "realistas", com base nas quais ele repropõe, a bem dizer, as mesmas posições dos *Essais*. Na *Introdução*, enquanto os princípios expostos nos *Essais* são reafirmados, parece-nos que ambas as instâncias e uma indicação de sua possível composição são designadas:

> A estética é, portanto, uma ciência de aspectos, feita de qualidade e não de quantidade. O nascimento das hipóteses acontece pouco a pouco através de superposições imperfeitas de aspectos. Encontra-se a hipótese diretiva que se pretende verificar através de uma experiência crucial, onde tudo é idêntico, exceto um fator que deve variar. Se o juízo estético varia, é possível ver se

> a noção se adapte bem ao aspecto. Passa-se da denotação à compreensão: a qualidade da graça era a denotação, o aspecto comum é um dos elementos de compreensão da graça. É necessário passar do ponto de vista de extensão para aquele da compreensão do conceito: o aspecto justifica o vocábulo e responde à expressão do juízo (*T.* 7).

Porém, se a atividade de denotação (a catalogação por noções gerais e homogeneizantes) pode ter uma função, conforme se viu, o verdadeiro trabalho do estético, tal como é, de fato, concebido por Bayer e tal como aparece em seus ensaios mais vigorosos (*La Grâce* e o *Léonard*), é o trabalho de *compreensão*. O método deveria, portanto, ter apontado para a justificação de uma linguagem que, sem pretensões de cientificidade, fosse instrumento de compreensão, de transparência da coisa para nós e do nosso discurso para quem for se aproximar da coisa. Esta fundamentação, na formulação explícita do método, passa para o segundo plano diante da pretensão a uma fundamentação científica das *denotações* e, ao contrário, verifica-se de fato no cerne das duas obras analíticas, na brilhante pesquisa sobre a graça e no sensível ensaio sobre Leonardo.

Agora que a obra de Bayer representa um ciclo fechado, querendo fazer um balanço capaz de fornecer estímulos e sugestões num ambiente filosófico diverso do seu, devemos, portanto, reconhecer que sua lição mais exemplar não vem tanto do filósofo que reflete sobre as condições do próprio trabalho de estético, mas antes do próprio estético em ação. Desta lição, feita de minuciosa e afetuosa concretude, tínhamos indubitável necessidade: uma lição de clareza e de graça tipicamente francesa, à qual pensamos que será necessário remeter-se mais ou pelo menos antes do que a suas obras especificamente teóricas.

1960

Historiografia medieval e estética teórica

O pensamento estético medieval tem uma fisionomia própria, como vários estudos já homologaram há tempos: hoje trata-se de um dado adquirido na historiografia filosófica e ninguém mais pensa que as menções ao Belo contidas nas *Summae* e nos *Commentaria* sejam ruínas esparsas e informes da temática clássica. A Idade Média não só teve uma visão estética própria — e diferenciada, nuançada, com uma evolução reconhecível —, como também é possível reconstruir em perspectiva, justamente a partir da discussão estética, uma fisionomia de toda a cultura medieval que confirma suas características já estabelecidas e traz a luz algumas novas.

Portanto, hoje é possível um discurso historiográfico sobre a estética medieval, ou seja, existe um nó histórico identificado de maneira exata, um repertório de textos reconhecidos como tais, um círculo efetivo ou virtual de estudiosos que podem apontar um objeto de pesquisa e proceder à investigação. E essa também não é uma afirmação peregrina, pois cinquenta anos atrás ainda se pensava que tal objeto de pesquisa não existia; não existiam, no caso, os textos, pois aqueles que hoje são reconhecidos como tais eram entendidos como textos de metafísica ou de física ou ainda discussões de simples preceptística retórico-técnica.

Foi preciso um intérprete genial como De Bruyne para entender, por exemplo, que nas discussões de Grossatesta sobre a luz escondia-se uma visão estética do universo; e foram necessários Panofsky ou Von Simson para mostrar que a metafísica neoplatônica da energia luminosa tinha uma relação não casual com as realizações dos mestres vidreiros e dos construtores de catedrais; tivemos de esperar a sagaz filosofia de Pouillon para apurar que a atribuição do Belo aos Transcendentais não constituía um lugar-comum dissecado, mas a elaboração processual de distinções cada vez mais claras.

Graças a tais contribuições tornou-se possível uma dimensão historiográfica. E na dimensão historiográfica respeita-se a alteridade do objeto, sua estraneidade inicial para mim, que escrevo sobre história: portanto, por via de congenialidade, aborda-se e penetra-se tal objeto, interpretando-o e reconstruindo os dados esparsos oferecidos pelo arqueólogo. Assim, o *outro* se refaz, vivo e atual, mas justamente porque foi respeitado em sua alteridade fundamental. Essa polaridade é a mesma da "ciência" como faculdade das distinções. Aquém da ciência existe o comportamento do primitivo, para quem as distinções não existem e o mundo é um *continuum* de eventos magicamente associados. O simulacro do inimigo é o próprio inimigo; e, possuindo-o, possuo o inimigo. A carne jovem da criança é a sua juventude e comendo-a volto a ser jovem. Em seguida, há o momento da maturidade que se alcança além das distinções operativas; então, assimiladas as distinções, um discurso no qual vibre de alguma forma o sentido da unidade originária pode ser temerário. Assim, os ecos daquilo que se conheceu como *outro* retornam às nossas asserções como coisa nossa: porém, quanto mais maduro, mais o discurso procede sem referências, sem citações. E, quando a citação aparece, reproduz mais uma vez a alteridade historiográfica, serve para confrontar nossa posição com a do outro, para medir as diferenças e reconhecer os débitos.

Para retornar ao argumento inicial, uma pergunta: quando um discurso sobre o pensamento medieval é ainda primitivo? Quando é historiograficamente correto? E quando, enfim, ele se nutre da Idade Média, mas em termos contemporâneos, consciente da nova dimensão histórica e cultural em que se desenrola?

1.

Um típico, felicíssimo exemplo de discurso "primitivo" é aquele que Maritain faz em 1919, em *Art et Scolastique*.* Vejamos o clima do momento: os movimentos de vanguarda se alternam vertiginosamente há quatro décadas, a filosofia francesa bebe na fonte do bergsonismo, consumando, enquanto isso, os últimos restos de positivismo; entretanto, a neoescolástica, depois da retomada oitocentista, floresce nas escolas, mas ainda não conseguiu transformar-se numa corrente viva do pensamento contemporâneo, com o prestígio que, indubitavelmente, obterá mais tarde na cena cultural laica e "mundana".

Art et Scolastique é o livro de um homem moderno que mais tarde, no *Court traité de l'existence et de l'existent*, irá, aliás, se proclamar paleotomista,** de um medieval que acredita em Cocteau (ainda inventor funambólico e vivaz de modos e modas poéticas), entusiasma-se com Satie, Milhaud, Poulenc, com a pintura de Severini e com o medievalismo tão impregnado de modernidade pictórica de Rouault. Esse medieval que tenta viver o mundo moderno, que chegou a Santo Tomás sem esquecer completamente Bergson, quer agora interpretar o problema da arte e do belo segundo as categorias da escolástica. Não se coloca o problema de saber o que está vivo, o que está morto no pensamento medieval: evidentemente, tudo está vivo por que ele, em pleno século XX, raciocina como medieval. Não importa que muitas das definições escolásticas que emprega sejam pensadas bergsonianamente: a Idade Média não é uma ilha histórica, mas uma dimensão do espírito e, portanto, para aquilo que parece "verdadeiro", Bergson faz parte por direito da escolástica, da paleoescolástica.

É nessa dimensão psicológica, que comporta uma dimensão metodológica, que deve ser visto o Maritain do primeiro tratado estético: só assim é possível entender o frescor de seu livreto, o seu ímpeto, a sua importância.

---

* "Art et Scolastique", escrito inicialmente entre 1918 e 1919 e publicado na revista *Les lettres*, é editado em livro em 1920, pela Art Catholique. Na terceira edição é retirado o estudo sobre a poesia que passa, com outros ensaios, para *Frontières de la Poésie*, Paris, Rouart, 1935.

** Paris, Hartmann, 1947, p. 9-10.

A cultura contemporânea descobre assim, graças a ele, a existência de uma estética medieval e descobre que, bem ou mal, ela era um instrumento que podia funcionar, ao que parecia, no interior das polêmicas artísticas da época.

De um lado, o cartesiano nativo da cultura francesa, fecundado pelo neoclassicismo do momento (era o período em que Cocteau apoiava Satie e Stravinski em *Le Coq et l'Arlequin*), mostrava-se particularmente receptivo em relação a certas propostas que Maritain tomava emprestadas da tradição escolástica, mas que a cultura moderna recebia como novas, sepultadas como tinham estado durante séculos nas bibliotecas eclesiásticas. A revelação de uma arte como *recta ratio factibilium*, fato técnico operativo, disposição de materiais segundo uma ordem ditada não apenas pela sensibilidade, mas principalmente pela inteligência e da beleza sintetizada nos três critérios de integridade, proporção e clareza, não podiam deixar de desempenhar uma função libertadora em relação a tantas hipotecas românticas e decadentes que ainda pesavam abundantemente sobre a especulação estética. E deve-se a isso o êxito, embora mais tardio, de Maritain nos Estados Unidos, onde essa estética eminentemente racional, quase pragmática, tornou-se imediatamente popular, tanto que obteve até as honras de uma ampla divulgação no *Time*.

Indubitavelmente, a operação de recuperação tinha uma eficácia historiográfica indireta: a aplicação violenta dessas categorias à realidade da arte contemporânea era de algum modo válida para explicar todo o potencial estético que continham. E se muitos estudiosos começaram em seguida a estudá-las mais criticamente, relacionadas a seu fundo cultural originário, isso só aconteceu porque Maritain havia convencido todo mundo de que não eram abstrações vazias, mas antes conceitos bastante fecundos.

De resto, não havia preocupação historiográfica em Maritain e, assim, houve interpretações violentas como aquela segundo a qual, antes de mais nada, a definição tomista "*pulchra enim dicuntur quae visa placent*" no exegeta transformava-se em "*pulchrum est id quod visum placet*". E, portanto, confortado pela maior incisividade metafísica da segunda afirmação, o intérprete passava a identificar essa *visio* com um ato intuitivo de índole contemporânea. O que a *visio* visava? Os textos de Santo Tomás era, inequivocáveis: a *claritas* própria da forma substancial imaterializada da substância ordenada. Qual era o único modo em que, nos limites da gnoseologia tomista, se podia entender a *visio* desse esplendor substancial? Como um ato complexo de juízo, permeado de inteligência, sucessivo à abstração primária da *simplex apprehensio* e, portanto, mediato, processual e complexo. Este é um resultado que vimos estabelecido em outro local, confortados pelas premissas de outros estudiosos.[*]

Para Maritain, ao contrário, a *visio* era o ato fulminante e inédito de um "sentido inteligenciado" que num único instante, sem qualquer esforço abstrativo, captava a forma no vivo da matéria.[**] Uma intuição de índole moderníssima, cujos ascendentes são vários e óbvios, mas que o filósofo medieval, mais do que rejeitar, não teria compreendido. Donde, naturalmente, o esboço de uma ideia de conhecimento poético como conhecimento por *conaturalidade*, que nosso autor retomará mais a fundo nas obras posteriores; primeiro sinal, de todo modo, de uma intenção de empurrar o tomismo para outras direções, reconfirmação daquela sistemática e vitalíssima violência aos textos que se operava constantemente no livrinho.

E não somente no lado ontológico formal, mas também no lado técnico-operativo. Assim, a definição da arte como *habitus operativus* (explicada, aliás, de modo exemplar, com abundância de dados filológicos) não podia continuar ancorada na acepção medieval: sabemos que somente — e timidamente — no ambiente franciscano embebido de platonismo e, portanto, de modo mais decidido só com a dissolução da escolástica, já no alvorecer das doutrinas maneirísticas do *ingenium*, abre caminho no pensamento moderno uma concepção do ato produtivo que dá crédito à presença, como núcleo do processo criativo, de uma ideia interior original. Em Santo Tomás, a doutrina da arte ainda é a clássica, a ideia operativa estrutura-se segundo os cânones e só consegue escapar da mera imitação através do recurso a um ato compositivo de recordações de experiências precedentes, tal como aquele que é descrito nos primeiros versos da *Ad Pisones* horaciana. Mas para Maritain, os limites dessa doutrina são estreitos demais e, além disso, ele não poderia esquecer a rica lição bergsoniana: por isso, mesmo que em nota, já em *Art et Scolastique*, ele fala de projeto da obra, não apenas como complexo de regras objetivas e tradicionais, mas como "razão seminal", intuição e, enfim, *schéma dynamique*.*

---

[*] Cf. os nossos *Il problema estetico in San Tommaso*, Turim, ed. de "Filosofia", 1956, e *Sviluppo dell'estetica medievale*, em *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milão, Marzorati, 1959.

[**] O Belo é "id quod visum placet, ce qui plaît *étant vu*, c'est à dire *étant l'objet d'une intuition*... Contemplant l'objet dans l'intuition que le sens en a, l'intelligence jouit d'une présence, elle jouit de la présence rayonnante d'un intelligible qui ne se révèle pas lui-même à ses yeux tel qu'il est. Se détourne-t-elle du sens pour abstraire et raisonner, elle se detourne de sa joie, et perd contact avec ce rayonnement. Pour entendre cela, représentons nous ce que c'est l'intelligence et le sens ne faisant qu'un, ou, si l'on peut ainsi parler, le *sens intelligencié*, qui donne lieu dans le coeur à la joie esthétique" (*A. et S.*, p. 174-175).

E também aqui, estamos fora do medievo. Mas enquanto ele escreve, o surrealismo bate à porta e o simbolismo está dando seus últimos frutos; o neoclassicismo de Satie não permite que esqueça que a cultura romântica já identificou a arte como uma linguagem dirigida eminentemente ao sentimento, guardiã de um mistério que a palavra comum não pode *revelar*. Assim, explicando o conceito de *claritas*, ele decide ater-se à definição de *resplendentia formae supra partes materiae proportionatas* (sem sublinhar suficientemente o fato de que esta definição não é de Santo Tomás, mas de Alberto Magno: e a diferença que existe entre as duas posições já havia sido demonstrada por muitos e alhures),** embora em nota de pé de página opere imediatamente uma significativa conversão. A *claritas*, sendo clareza da forma, é clareza metafísica, clareza em si, mas não clareza para nós: princípio de inteligibilidade da coisa que é, ao mesmo tempo, princípio de seu mistério. Assim, o belo é o brilho de um mistério. Também não se pode negar que o próprio Santo Tomás, ao chegar ao último limite de explicação da realidade essencial das coisas, pararia diante do mistério da participação, através da qual elas se apoiam no ser graças à contínua intervenção criativa divina, e só conseguiria explicar tal realidade graças ao poder de analogia da linguagem teológica. Mas a *analogia entis* não é a analogia do simbolista e, por mais inadequada que seja, é um instrumento de elucidação do mistério metafísico, numa atmosfera cultural na qual se aceita implicitamente a possibilidade intelectual do conhecimento do ser e se acentua antes a clareza do ser para nós, do que o seu mistério. Mas Maritain, ao contrário, acentua o mistério, arrasta Santo Tomás em direção a são João da Cruz (como fará sistematicamente em *Les Degrés du Savoir*) e a estética medieval em direção à estética simbolista. E que ninguém pense que a suspeita é exagerada, pois apenas algumas páginas depois, preparando-se para explicar o caráter transcendental do Belo (aquela atribuição canônica segundo a qual, no pensamento medieval, o belo se concretiza, se solidifica e foge dos perigos da impressão subjetiva tornando-se um atributo objetivo da verdade e do valor moral, uma conotação indissociável do ser), ele recorre às palavras de Baudelaire e recorda que, na experiência da beleza, o espírito humano tem a sensação daquilo que a supera, o apelo tangível do além e, na melancolia que a segue, tem o testemunho de uma natureza exilada no imperfeito, aspirante ao infinito apenas revelado. E assim, insensivelmente, o Belo como transcendental de cunho medieval transforma-se em algo como o sublime burkiano e kantiano, filtrado por uma sensibilidade decadente, na qual a melancolia substituiu a reação viril da liberdade moral.*

---

* "C'est une vue simple, bien que virtuellement très riche en multiplicité, de l'oeuvre à faire, saisie dans son âme individuelle, vue qui est comme un germe spirituel ou une *raison séminale* de l'oeuvre, et qui tient de ce que Bergson appelle intuition et *schéma dynamique*, qui intéresse non seulement l'intelligence, mais aussi l'imagination et la sensibilité de l'artiste" (p. 192).

** Em Alberto Magno, há uma acentuação platônica, uma dialética de *esse* e *essentia*, na qual a forma, resplandecendo sobre a matéria que organiza, ainda não se identifica a ela plenamente, conservando uma ideal preeminência própria. Em Santo Tomás, ao contrário, na plenitude de uma dialética entre *essência* e *ato concreto de existir*, a forma só se torna tal ao identificar-se numa substância concretamente existente (cf. nosso *Il problema estetico in S.T.*, *op. cit.*, cap. IV).

Essa é a situação de *Art et Scolastique*. Um livro de batalha, que teve influência historiográfica, estimulando estudos históricos (e fazendo pesar longamente sobre eles a hipoteca de interpretações tão fascinantes quanto apressadas); uma obra teórica mascarada de comentário e, contudo, exatamente por essa condição, densa de contradições. Seja como for, uma obra benemérita, para os escolásticos e para os não escolásticos, que testemunha o surgimento, em Maritain, de uma temática moderníssima, alimentada, mas não limitada, pela lição medieval.

---

* 7. V. *A. et S.*, p. 42, nota; em seguida, p. 48-49 e a correspondente nota 73, p. 185-186.

2.

Nos ensaios reunidos sob o título de *Les Frontières de la Poésie*, Maritain parecia ter se livrado do falso comportamento historiográfico para assumir como própria a fisionomia do teórico. No entanto, era apenas o menor empenho filosófico desses artigos que o fizeram parecer mais livre e menos preconceituoso.

Seja como for, nessa obra as premissas de *Art et Scolastique* encontram um amplo desenvolvimento: se o artista medieval era o executor anônimo das regras objetivas da própria arte, o artista que Maritain configura em *Frontières* exprime a si mesmo e à própria essência, com a condição de que as coisas ressoem nele; recebe a realidade exterior "dans le réplis de son sentiment et de sa passion", não como diversa de si, mas como algo tão profundamente interiorizado e adquirido que não via mais nenhuma diferença entre o próprio espírito e os aspectos recônditos das coisas que ele fez seus. Por isso, o conhecimento poético será conhecimento por ressonância na subjetividade.* Ora, a teoria escolástica da arte era uma teoria da produção, enquanto a teoria maritainiana aparenta ser uma teoria do conhecimento; para chegar lá, Maritain precisou evidentemente enriquecer o conceito escolástico de arte, mas não achou que devia deformar a categoria que a Escolástica lhe entregava tão definida e clara (tal como, de fato, ela a expõe em *Art et Scolastique*). Consequentemente, em vez de complicar o conceito de arte, ele o amplia por acréscimo, dando-lhe a companhia do conceito de *poesia*. A operação já havia sido esboçada em *Art et Scolastique* e tem seu estatuto estabelecido não somente em *Frontières*, mas também nas obras subsequentes, conforme veremos a seguir: definitivamente, enquanto a arte é uma operação prática regulada pelas leis da inteligência, a poesia é a emoção intencional, o fato interior originário que anima, do interior, as regras da arte. Portanto, a arte começa depois, com "a inteligência e a vontade de escolha".** Perigosamente próxima da formulação idealista de uma dualidade entre intuição lírica como expressão interior e extrinsecação técnica como fato mecânico adjuntivo, a dualidade maritainiana permite, contudo, que ele recupere uma teoria do conhecimento profunda, própria do momento poético, que a noção operativa de arte não lhe permitia.

---

* *Frontières de la póesie*, *op. cit.*, p. 194-197.

** Cf. *A. et. S.*, notas 130 e 138; e *Frontières*, p. 33.

O momento poético é momento intuitivo que joga não somente com a inteligência, mas também com a emoção e a sensibilidade. Assim, a obra já aparece como virtualmente completa; é emoção intencional que traz em si bem mais do que ela mesma, transverberada de inteligência, ávida de dar existência a seu fantasma.[*] Mas ela é tal porque é efeito de uma relação profunda com a realidade (identificação final do mistério das coisas com o espírito do artista); portanto, pode ser entendida como momento de conhecimento pré-lógico do real, instrumento de revelação metafísica.

Tudo isso não aparece explicitamente em *Art et Scolastique*, nem em termos teóricos claros em *Frontières*, mas pode ser encontrado numa série de ensaios sucessivos que antecedem *Creative Intuition in Art and Poetry*. São os ensaios *Signe et symbole* e *De la connaissance poétique*, publicados em 1938. As datas são significativas — a cultura contemporânea havia retornado, em virtude da injeção surrealista, a uma concepção romântica da arte como instrumento filosófico. O absoluto ao qual ela dá acesso não é mais aquele dos românticos, mas o aparato sistemático de Maritain permite justamente que ele reinterprete a lição surrealista em termos de uma metafísica que não é do absurdo, mas de um ser significante e rico de determinações positivas. Em suma, agora o instrumento poético, reconduzido pelo surrealismo a uma dignidade cognoscitiva, reorganiza-se segundo os modos de uma estética romântica, mas para revelar o universo de Santo Tomás do modo como é visto por um paleotomista impregnado de sensibilidade estética moderna. Vejamos as etapas dessa estupefaciente conversão.

Existem algumas passagens de Santo Tomás em que ele dá uma definição do discurso poético verdadeiramente desencorajadora.[**] Ele fala da poesia como *infima doctrina* e diz que "poetica non capiuntur propter defectum veritatis qui est in eis". Esta definição do *modus poeticus* como inferior justifica-se amplamente no contexto em que o Aquinate a propõe; trata-se de uma comparação entre a poesia vulgar e as Sagradas Escrituras e, em seguida, entre poesia e teologia, e no sistema hierárquico em que as ciências recebem dignidade da dignidade do objeto ao qual se aplicam, a poesia não pode fazer boa figura. O seu *defectus veritatis* ocorre por falar de modo não científico de coisas inexistentes. Ela usa metáforas com fins de representação para objetivos de deleite; subtrai-se assim a um controle racional rigoroso e não pretende ser instrumento de conhecimento, mas justamente de deleite.

---

[*] "Eclair intuitif où toute l'oeuvre est contenue virtuellement et qui s'expliquera dans l'oeuvre" (p. 182): "émotion décisive qui apparait à la conscience... émotion transverberée d'intelligence... avide de donner l'éxistence" (p. 182); "une émotion intuitive et intentionelle qui porte en soi beaucoup plus qu'elle même" (p. 195).

[**] Cf. *Summa Th.*, I, 1, 9; II, 101, 2 ad 2; sobre essa desvalorização medieval do *modus poeticus* v. Robert Curtius, *Europaïsche Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, caps. XII e XII.

É verdade que, como Curtius demonstrou muito bem, proto-humanistas como Mussato tomarão justamente estas distinções entre poeta e teólogo e certas afirmações aristotélicas sobre os primeiros poetas teólogos como ponto de partida para esboçar uma noção da função reveladora da poesia; mas aqui já estamos fora dos limites da escolástica e de sua inflexível gnoseologia, para a qual entender o *modus poeticus*, por causa de seu *defectus veritatis*, como uma *perceptio confusa* de tipo baumgarteniano é no mínimo temerário.

Maritain, no entanto, remete-se justamente aos textos tomistas para sustentar esta noção órfica da poesia: assim, o *modus poeticus*, justamente por ser impreciso e representativo, é definido como

> um conhecimento por conaturalidade afetiva com a realidade como não conceitualizável, na medida em que desperta em si mesma as profundidades criativas do sujeito, ou seja, por conaturalidade com a realidade, na medida em que essa é entranhada na própria subjetividade enquanto existência intelectualmente produtiva, na medida em que é colhida em sua consonância concreta e existencial com o sujeito enquanto sujeito. É o conhecimento poético, radicalmente factível ou operativo, pois inseparável da produtividade do espírito.*

---

* "De la connaissance poétique", em *Revue thomiste*, 1938, p. 95-96; "Signe et Symbole" aparece no número de abril da mesma revista, p. 299 e ss.

Qual será o instrumento expressivo e comunicativo desse conhecimento por conaturalidade afetiva? O símbolo poético, que é um signo-imagem, "algo de sensível que significa um objeto em razão de uma relação pressupostamente de analogia": portanto, um signo que, além da eficácia semântica, obtém um efeito prático por meio de sugestão, através de uma operação que Maritain não hesita em definir como mágica.

> Na obra de arte encontra-se o signo especulativo (a obra manifesta algo diferente dela) e o signo poético (ela comunica uma ordem, um apelo); não é que ela seja formalmente um signo prático, mas é um signo especulativo que, por superabundância, é *virtualmente* prático, de modo que, sem querer e sob condição de não querer, ela é também uma espécie de signo mágico (ela seduz e encanta).

Assim é em *Signe et Symbole*. E a formulação seria legítima em si e poderia aproximar-se da distinção entre asserção referencial e asserção emocional da estética semântica. Salvo que aqui também Maritain, que disse algo filosoficamente aceitável, transforma tudo em absurdo do ponto de vista historiográfico na tentativa de avalizá-lo com a autoridade de João de Santo Tomás.

Ora, não há doutrina semântica mais clara e inequivocável do que aquela de João de Santo Tomás: sua teoria da linguagem é uma teoria da linguagem filosófica e não dispensa nenhuma atenção às possibilidades da imaginação que se exprime. Ao lê-lo, pode-se pensar em neopositivistas da índole de Ayer, totalmente desinteressados de uma linguagem que não signifique algo de preciso: o termo linguístico é aquilo em que se resolve a proposição, como acontece no predicado e no sujeito; o termo é *vox* e é *signum*, seja mental, seja escrito, e é *id ex quo simplex conficitur propositio*; ele é *vox significativa* (portanto, não é desprovida de significado, como o som "blitiri") e o é *ad placitum*, ou seja, por convenção. Estão excluídas, portanto, as vozes significativas não convencionadas como o lamento.*

---

* Cf. Johannis a Sancto Thoma, *Cursus Philosophicus Thomisticus, Ars Logica seu de forma et materia ratiocinandi.* O *terminus* é *id quod simplex conficitur propositio... vox significativa ad placitum ex qua simplex conficitur propositio vel oratio*; e o "signo" é *id quod potentiae cognoscitivae aliquid aliud a se repraesentat... Essentialiter consistit in ordine ad signatum.*

Mas Maritain, ao contrário, tenta ver no discurso de João acerca do Verbo divino uma definição da imagem nesses moldes (*ratio imaginis consistit in hoc quod procedat ab alio ut a principio et in similitudinem ejus, ut docet S. Thomas*; e Santo Tomás afirma, de fato, em S. Th. I. 35, que *species, prout ponitur ab Hilario in definitione imaginis, importat formam deductam in aliquo ab alio*) e, para isso, elabora uma definição de símbolo poético justamente como signo-imagem dotado de relação analógica (não apenas convencional) com o significado. E aqui João de Santo Tomás não apoia mais Maritain, e menos ainda o faz Santo Tomás, que não ignorava a existência de tais signos-imagens capazes de colocar-se em posição vaga e ambígua com o significado. São os signos-imagens que aparecem aos profetas quando têm uma visão e ficam sabendo que haverá sete anos de prosperidade ao ver sete espigas plenas. Esse é um procedimento claramente poético e mais uma vez Santo Tomás subentende que ele é inferior, tanto que julga mais válidas e seguras aquelas profecias em que a imagem é substituída por palavras, signos bem mais seguros e inequivocáveis, bem mais desejáveis numa relação tão delicada como aquela da recepção da mensagem divina por via profética.* É veríssimo que existe na doutrina medieval a presença de um signo-imagem que se baseia numa relação de analogia e o fato de que ele é parcialmente desvalorizado não tem certamente muita importância, dado que, conforme vimos, trata-se, aqui como em outras ocasiões, de discutir nem tanto a estética, mas antes a teologia e os veículos comunicativos mais seguros, mais puramente referenciais são, obviamente, preferíveis. Mas é verdade também que, reconhecida a existência de signos-imagens (e não existe toda uma tradição alegórica?), o medieval tenta sempre e de qualquer modo convencionalizá-los assim que pode, graças aos repertórios simbólicos, fixando para cada signo-imagem um sentido definido. No máximo, uma rosa de quatro à escolha, como faz Dante. Se o número é maior, se, por exemplo, o leão pode significar tanto

---

* "*Secundum autem diversificantur gradus prophetiae quantum ad epressionem signorum imaginabilium quibus veritas intelligibilis exprimitur. Et quia signa maxime expressa intelligibilis veritatis sunt verba, ideo altior gradus prophetiae videtur quando propheta audit verba exprimentia intelligibilem veritatem... In quibus etiam signis tanto videtur prophetia esse altior, quanto signa sunt magis expressa...*" (S. Th., II-II, 74, 4 resp.)

Cristo quanto o Diabo, isso acontece por culpa de um acavalamento de soluções tradicionais, mas a tarefa do hermeneuta medieval não é manter uma fecunda ambiguidade, carregada de sugestões múltiplas, como faria o hermeneuta hodierno de símbolos, mas sim definir o mais rápido possível o significado figural e conceitual exato.*

Portanto, Maritain só poderia sustentar sua tese colocando-se francamente fora da sensibilidade medieval, declarando que o homem moderno realmente deu uma reviravolta na situação. Fazendo como faz, de um lado lança uma sombra de equívoco sobre o texto antigo e, de outro, compromete a compreensão de suas propostas pessoais, pois faz com que pareçam um requentado inatual de velhas posições tomistas, embora sejam, por direito, asserções típicas das estéticas contemporâneas. Mas esta renúncia significaria colocar em dúvida a existência de uma *philosophia perennis*. Donde a permanência do equívoco.

3.

Chegamos assim a um livro como *Creative Intuition in Art and Poetry*, escrito e pensado em ambiente anglo-saxônico por um Maritain mais maduro, enriquecido por uma intensa experiência de leitura dos textos poéticos contemporâneos e parcialmente afastado de uma rígida observância dos textos medievais.** De fato, o *approach* não tem mais a aparência de uma análise interpretativa, mas apresenta-se como um discurso autônomo. Discurso autônomo no qual se desenvolve plenamente aquela concepção reveladora, metafísica da poesia que entrevimos anteriormente.

---

* Nesse sentido, diferenciamos as típicas poéticas clássicas, das quais as medievais são um exemplo, das poéticas modernas geradas pela tradição romântica e simbolista e concretizadas pelas poéticas atuais da *obra aberta*; cf. nossos "L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca", em *Incrontri musicali*, agosto de 1959; e "L'oeuvre ouverte et la poétique de l'indétermination", em *Nouvelle Revue Française*, julho e agosto de 1960.

** *Creative Intuition in Art and Poetry* nasceu como uma série de conferências proferidas na National Gallery of Art de Washington, em 1952, e foi publicado em seguida pela Pantheon Books. A edição italiana, *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Brescia, Morcelliana, é de 1957. É dessa edição que extrairemos nossas citações.

"Por poesia entendo [...] aquela intercomunicação entre a essência interior das coisas e a essência interior da criatura humana que é uma espécie de divinação" (p. 3). "A poesia obriga-nos a considerar o intelecto tanto em suas fontes secretas dentro da alma humana quanto funcionante de modo não racional (não digo antirracional) ou não lógico" (p. 4).

> Acontece, portanto, um processo de identificação do artista com aquilo que deve exprimir (como ocorre na arte oriental) para que possa comunicar esta experiência profunda a outro, revelando, ao mesmo tempo, em uníssono com o segredo da natureza, o segredo do sujeito que se exprime, a sua personalidade. Daí a qualidade ontológica do objeto artístico que, no modo como é feito, revela a natureza das coisas, em conjunto com a do criador.

Portanto,

> a nossa pesquisa descritiva e indutiva sugere que, na raiz do ato criativo, deve ocorrer um processo intelectual totalmente particular, sem paralelo na razão lógica, através do qual as coisas e a personalidade são colhidas juntas, por meio de uma espécie de experiência ou conhecimento, que não tem nenhuma expressão conceitual e é expressa apenas na obra do artista.*

Esse é o *conhecimento poético.* A doutrina do conhecimento poético, assim como é exposta por Maritain, entra em choque com a concepção medieval da arte como *recta ratio factibilium*, criação intelectual segundo regras; mas aqui, o autor mergulha numa integração da teoria tomista na qual, embora a arte apareça como virtude do intelecto prático, as regras segundo as quais opera o intelecto não são, quando se trata de arte, regras esclerosadas e enrijecidas em cânones precedentes à obra: intervém aqui o conceito de intuição criativa ao qual devem ser reconduzidas fidelidade, obediência e atenção do artista. A intuição criativa sobrepõe-se às regras canônicas do fazer, revitalizando-as através de um ato que vem do fundo do espírito.

---

* *Op. cit.*, p. 37. No segundo capítulo, Maritain remete-se, no entanto, à teoria escolástica da arte, expondo-a com fidelidade. Mas sempre subentendendo que a organização das regras operativas deve ser a intuição primária, que, ao contrário, está ausente na teoria escolástica. Na intuição criativa, teríamos a regra fundamental à qual deve ser reconduzida e que deve servir de critério para julgar a fidelidade do artista. Na concepção medieval, ao contrário, as regras preexistem ao ato produtivo e à sua concepção mental.

Inútil sublinhar que não existe na estética tomista essa concepção de um momento intuitivo que impregna de si a ação segundo regras, que — no máximo — pode ser encontrada implicitamente em filosofias mais próximas da tradição platônica (mas seja como for fora da doutrina da arte, tomada de modo bastante homogêneo da tradição aristotélica e retórica).

Nessa altura, é preciso esclarecer o conceito de intuição criativa e é preciso fazê-lo, a nosso ver, em termos de estética moderna, justamente porque ele não tem direito de cidadania na estética medieval. E Maritain parece afirmar que se trata de uma tendência peculiar das poéticas contemporâneas e modernas; no entanto, ele reintroduz o momento intuitivo no âmbito de uma filosofia clássica quando afirma que qualquer raciocínio dedutivo e silogístico baseia-se na realidade num princípio intuitivo, ou seja, na existência dos princípios primeiros que não são deduzidos, mas *vistos*. Só que a intuição clássica dos princípios primeiros era, todavia, um modo da razão, a própria lei de seu funcionamento, enquanto a intuição poética dos modernos é uma inspeção da fantasia, não uma possibilidade de operação lógica, mas o efeito final de uma operação imaginativo-construtiva. Mas o argumento próprio do livro em exame, segundo o autor, é justamente a demonstração de que não há uma diferença substancial entre poesia e intelecto, que podem ser incluídos no "mesmo sangue". A loucura dos surrealistas e a mania poética de Platão, assim como a intuição profunda dos princípios (e o próprio conhecimento místico que, afinal, constitui o grau final de qualquer processo explicativo do ser, como Maritain sempre afirmou), encontram uma raiz única na estrutura espiritual do homem:

> O ponto que sustento, portanto, é que tudo depende, na discussão que estamos fazendo, do reconhecimento da existência de um inconsciente espiritual ou, antes, de um pré-consciente, conhecido já por Platão e pelos sábios antigos, e o fato de negligenciá-lo em favor do inconsciente freudiano é apenas um sinal da insensibilidade dos nossos tempos. [...] Existem duas espécies de inconsciente, dois grandes reinos da atividade psicológica distante do estado de consciência: o pré-consciente do espírito em suas fontes vivas e o inconsciente da matéria, instintos, tendências, complexos,

> imagens e desejos reprimidos, recordações traumáticas que constituem um conjunto fechado e autônomo. Gostaria de designar a primeira espécie de inconsciente com o nome de inconsciente espiritual ou, por amor a Platão, inconsciente ou pré-consciente musical [...] e o segundo com o nome de inconsciente automático ou inconsciente surdo [...] inconsciente freudiano. Essas duas espécies de vida inconsciente têm uma relação estreita e estão em contínua comunicação uma com a outra. [...] Mas são essencialmente distintas e de natureza completamente diversa.*

A posição é bastante clara: a fundação de um pré-consciente espiritual, que não é o inconsciente da psicologia, é a fundação de um *primum* ao mesmo tempo psicológico e ontológico, de uma espécie de reino arquetípico das Mães das quais a realidade objetiva e a própria atividade espiritual tiram seu sustento; daí a possibilidade de um conhecimento poético como conaturalidade afetiva, que nos coloca em contato com a própria vida secreta do ser e cujo órgão principal é justamente a intuição, a atividade imaginativa pré-lógica, a única capaz de perceber a realidade profunda que precede justamente as distinções lógicas e a dualidade entre ser e pensamento. É uma posição filosófica sustentável e outros a sustentaram. Não é este o local para aprová-la ou discuti-la. Aqui estão em questão alguns princípios metodológicos acerca da correta utilização teórica dos resultados de operações historiográficas. E eis que, a este respeito, Maritain entra num raciocínio que, mais uma vez, não parece aceitável. De fato, ele pretende basear tal concepção na doutrina tomista do intelecto.

---

* P. 100. E a p. 102: "É suficiente pensar no funcionamento ordinário e cotidiano da inteligência, quando a inteligência é verdadeiramente ativa, no modo como as ideias surgem em nossa mente e no modo como se verifica cada compreensão intelectual real ou cada nova descoberta; é suficiente pensar no modo como se cumprem nossas livres decisões, quando são verdadeiramente livres, especialmente aquelas decisões que comprometem toda a nossa vida — para dar-nos conta de que existe, para o intelecto e para a vontade, um mundo profundo de atividade inconsciente, do qual emergem os atos e os frutos da consciência humana e a percepção clara da mente, e de que o universo de conceitos, de relações lógicas, de discursos racionais e de deliberações racionais, nas quais a atividade do intelecto assume uma forma e um aspecto definido, é precedido pelas operações ocultas de uma vida pré-consciente, imensa e primeira. Essa vida desenvolve-se na noite, mas numa noite translúcida e fértil, e assemelha-se àquela luz primeira e difusa, que foi criada anos antes, antes que Deus fizesse, como diz o Gênesis, 'as luzes no firmamento do céu para dividir o dia da noite' para que fossem 'signos de estações, dias, anos'."

Acima dos raciocínios conscientes através dos quais a razão se manifesta, diz Maritain, existem as próprias fontes da criatividade e do amor "ocultas na primitiva noite translúcida da íntima vitalidade da alma". Ora, "os escolásticos não se preocupavam em alcançar nenhuma teoria acerca da vida inconsciente da alma, contudo, suas doutrinas pressupunham sua existência".*

Afirmar que em um sistema não existe intencionalmente determinado problema, mas que se configuram os limites para sua colocação e solução é legítimo. Um sistema entrega-se à interpretação ativa da humanidade dialogante e, como pressupõe estar enunciando verdades a respeito do mundo, espera que na esteira de suas propostas o conhecimento do mundo desenvolva-se ulteriormente. Mas estavam os pressupostos desta doutrina contidos nos escolásticos?

Maritain leva em consideração a solução aristotélica do intelecto ativo, condição de uma abstração intelectual operada sobre o conteúdo de um intelecto que, como aquele *possível*, seria de per si incapaz da operação, dado que conhece apenas aquilo que lhe é colocado pelos sentidos. E reconhece na sistematização tomista, que se opõe às tentativas árabes de colocar o intelecto ativo numa sede separada da alma humana, a solução mais razoável e óbvia. Logo, comenta assim o processo consequente:

> O conteúdo inteligível presente nas imagens e que, nas imagens, só era inteligível em potência (ou seja, tal que pode *ser tornado capaz* de vir a ser objeto de visão intelectual) torna-se inteligível em ato numa forma espiritual (*species impressa*, modelo impresso), digamos, num germe inteligível que passa das imagens ao intelecto sob o impulso ativador do intelecto iluminante. Mas isso ainda não é suficiente para conhecer. É necessário que o conteúdo inteligível extraído das imagens não seja somente inteligível em ato, isto é, capaz de vir a ser um objeto de visão intelectual, mas seja conhecido em ato, isto é, que se torne realmente um objeto da visão intelectual. Então, é o próprio intelecto que, tendo sido impregnado pelo modelo impresso ou pelo germe inteligível, produz de modo vital — sempre sob o impulso do intelecto iluminante — um fruto interior, uma forma (*species expressa*)

---

* P. 103-105.

> espiritual e mais especificamente determinada, o conceito, cujo conteúdo extraído das imagens é levado ao mesmo estado de espiritualidade-em-ato em que se encontra o intelecto-em-ato e no qual é visto este conteúdo, agora perfeitamente espiritualizado e que se tornou realmente um objeto de visão intelectual.*

Reportamos o trecho inteiro — que, aliás, parafraseia uma doutrina bastante conhecida — para mostrar que a prestigiosa linguagem do nosso autor (por acaso não lhe devemos o fato de ter conferido tocante atualidade a algumas fórmulas da velha escola, conseguindo até construir com elas um sistema político ao qual não podemos negar atributos de modernidade?) já começa a colorir de eficácia imaginativa um dos procedimentos mais simples do intelecto humano. Sem dúvida, quando expõe essa doutrina, Santo Tomás quer simplesmente dizer: quando os vossos olhos pousam sobre uma pera, imediatamente o intelecto possível, *tabula rasa*, recebe a *species* daquela pera e, com a espécie, aquelas características essenciais que fazem com que seja igual a todas as peras do globo; a estas características essenciais (que nada têm de secreto, mas estão inscritas na simples e imediata figura — enquanto *terminatio* topológica — da pera, pois, sendo seu princípio de subsistência, são ao mesmo tempo princípio de definibilidade), o intelecto, enquanto possível, nada mais faz do que recebê-las. Mas como intelecto ativo ele as leva à atualização, compreendendo-as, portanto, e pensando, então, "pera" como conceito universal, pois essa é a sua função específica. Quando, em seguida, quer retornar à pera individual que foi seu ponto de partida, ele opera uma *reflexio ad phantasmata*, no curso da qual não se pode sequer dizer que penetre a pera individual em todas as sinuosidades da matéria que a constitui, pois ele para, em seu movimento de retorno, na *species impressa* no intelecto possível, quase como se um diafragma de vidro se interpusesse entre ele, órgão das abstrações, e a pera indivíduo, materializada e rica de individualidade, de modo que a *materia signata quantitate* hospeda e realiza a forma essencial. Mas a pera indivíduo permanece distante do intelecto ativo e iluminante e, para comensurar a fundo a essência dela extraída, intervém um ato não de intuição (a intuição não existe na gnoseologia tomista), mas de juízo, laborioso, lento, trabalhado e minucioso.*

---

* P. 107.

Então não é possível que, para Santo Tomás, a virtude iluminante do intelecto fulgure de repente os recessos individuais da pera, captando sua forma eterna no cerne da matéria da qual se impregna, numa unidade que preceda as distinções da razão, num contato originário e profundo com o real individualizado em forma e tornado sensível numa matéria densa de ecos e remissões? Então o intelecto ativo não é esta fértil inspeção da imaginação que capta as nervuras de um fruto, as esfumaturas de um pôr do sol, a riqueza de um estrato de cor e descobre, contudo, neles a presença daquela unidade profunda através da qual tudo se liga e se permeia da mesma indivisível presença espiritual? Não. O intelecto ativo entende "pera" e depois para, porque o intelecto ativo, se queremos mesmo traduzi-lo em termos modernos, não é a atividade pré-consciente da alma, *mas a possibilidade transcendental de qualquer conhecimento sensível*.

Ora, Maritain, que também tem presentes (e enumera) todas as limitações do conceito tomista de intelecto ativo, tende, porém, a definir essa "fonte fundamental de luz" como "oculta no inconsciente do espírito". E, ao fazê-lo, confunde aquilo que é *inconsciente* com aquilo que, ao contrário, é efetivamente *formal*. O fato de que o efeito dessa operação formal, todas as coisas que vejo caminhando na rua e que reconheço segundo a espécie universal, possa vir a ser removido e imaginado no inconsciente psicológico, diz respeito justamente à psicologia, não à teoria do conhecimento. Não operar essa distinção significa entender o intelecto ativo como algo que ele não é. É verdade que se pode até renunciar ao conceito de intelecto ativo e construir teorias do conhecimento razoáveis, mas se tivéssemos que construir uma, não iríamos nos remeter ao incômodo esquematismo do Doutor Angélico. Mas não se pode atribuir uma teoria do conhecimento moderna a um mestre medieval que necessariamente pensava uma coisa completamente diversa.

Dizer que nós "sabemos que coisa estamos pensando, mas não de que modo estamos pensando" é certamente *ad mentem Divi Thomae*; mas afirmar que, por isso, a nossa consciência é um início de intuição, não é legítimo, pelo menos enquanto se atribuir tal conclusão a Santo Tomás. Se a intuição é um ato não decomponível, uma rápida visão do espírito, a intuição não tem nada a ver com o conhecimento segundo Santo Tomás, justamente porque seu ato de conhecimento *é decomponível*: rápido, instantâneo, mas decomponível. E, se um ato é decomponível, por que deveria intervir a categoria da intuição, que a filosofia cunhou justamente para designar aqueles atos que não são decomponíveis, racionalizáveis através de uma escansão de momentos sucessivos, que os transforma, por isso mesmo, numa forma de "discurso"?

---

* Sobre essa resolução da contemplação do concreto no ato discursivo do juízo, característica da gnoseologia tomista e importante para a compreensão do tipo de estética que dela deriva, estendemo-nos no cit. *Il problema estetico in San Tommaso*, cap. VII.

De fato, nos parece que não existe analogia alguma entre a posição de Maritain e a de Santo Tomás. Este último, como Maritain percebe, fala de conhecimento por conaturalidade a propósito do conhecimento místico; ampliar o conceito até a experiência estética é possível, mas é preciso dar por implícita uma posição típica do espírito moderno, pelo menos daquele com o qual Maritain deveria ser menos consenciente, ou seja, que para o homem contemporâneo restou apenas uma forma de relação mística, aquela estética, pois a experiência de Deus esvaziou-se de qualquer concretude. E isso é estetismo *fin de siècle*; a confissão de Stephen Dedalus no final do *Portrait* joyciano não subentende outra coisa. Como o paleotomista Maritain chegar até lá? Ambiguamente, e ambiguamente em relação a seu tomismo, que, seja como for, tinge-se de uma tonalidade mais próxima da *noche oscura* do que da ordenada visão escolástica.*

---

* A distinção tomista está em *S. Th.* II-II, 45, 2. Existem determinados atos de virtude que podemos julgar e avaliar à luz do conhecimento intelectual. Mas, no momento da ação, se o hábito está bem radicado em nós, a regra age por meio de certa conaturalidade, que faz com que a realizemos sem ter uma consciência intelectual clara. Conhecimento por conaturalidade, mas de uma regra fixa, não intuição de uma possibilidade inédita do ser. *Sapientia* como dom do Espírito, capacidade congênita de aplicação da justa regra no momento justo. Mas a *Sapientia* pressupõe justamente a existência de regras fixas, plasticamente adaptáveis a situações contingentes, mas sempre segundo uma possibilidade que o intelecto, em seguida, poderá iluminar. Não se trata daquele conhecimento que é reconstrução do mundo segundo modos para sempre estranhos ao intelecto e que é subentendido por muitos dos poetas românticos e contemporâneos que Maritain cita em apoio às suas afirmações (de Novalis a Rimbaud e até Char, Eluard, Crowe Ransom; v. p. 136-171).

Também a noção de Belo como transcendental (que implica a realizabilidade do valor em todos os níveis de existência, embora sob forma analógica) é acentuada neste sentido. Assim Maritain distingue ainda, e mais a fundo, a poesia, que seria a intuição primária e o correlato impulso expressivo, da beleza. E esta última aparece como uma espécie de meta móvel que a poesia tende sempre a adequar sem nunca conseguir completamente. O impulso poético coloca em ação a capacidade de arte, mas esse processo mantém sempre um cota de incoatividade, não se resolve numa conquista, mas numa tensão, que é de tipo místico ou de tipo platônico, e que, enfim, pode também ser deduzida da doutrina tomística da transcendentalidade do valor estético, mas apenas com a condição de que subsista certa inquietude diante do infinito, que a presença da *analogia entis* não satisfaz mais e de que o homem busque por meio das vias transversas da poesia, luciferinamente, violar o limiar que a teologia negativa nunca supera. Condição medieval ainda, talvez, mas tardo-medieval, típica dos místicos flamengos e alemães.

"A beleza na obra é produzida como participação numa qualidade transcendental ou em alguma coisa que não pode ser feita."*

As frequentes citações de Poe ou de Baudelaire, assim como de outros poetas modernos, testemunham que as inquietações de Maritain têm muita afinidade com aquelas do espírito moderno, mas não apoiam a pretensa recuperação tomística que ele tenta realizar. Na verdade, para esclarecer a posição de Maritain, não é de fato necessário remontar à filosofia medieval, mas sim vasculhar o coração da estética romântica. Basta reler estas páginas de Schelling para encontrar a raiz da posição teórica enucleada em *Criative Intuition*:

---

* P. 187. E, com isso, esquece-se de que, para Tomás o Belo é, enfim, aquilo *in cuius aspectu seu cognitione quietetur appetitus*. E, ao contrário, o apetite do infinito não se apazigua num místico como Meister Eckhart: "[...] *nichil tam distans a quolibet quam ejus oppositum. Deus autem et creatura opponuntur, ut unum et innumeratum opponuntur numero et numerato et numerabili*" (*In Sapientiam*, VII, 14); e foi devidamente destacado que toda a sua implícita estética é justamente a descrição de uma tensão nunca realizada, de uma aspiração que não se acalma e que encontra sua expressão nas desproporções verticalizantes das catedrais renanas, enquanto a estética tomista faz pensar no mais composto gótico italiano, no qual a Beleza inscreve-se numa medida em escala humana, perceptível e desfrutável sem exigir uma dilaceração da fantasia e da sensibilidade (cf. Rosario Assunto, *La critica d'arte nel pensiero Medievale*, Milão, Il Saggiatore, 1961).

> Toda a filosofia toma e deve tomar como ponto de partida um princípio que, como princípio absoluto, é também, ao mesmo tempo, absolutamente idêntico. O absolutamente simples, idêntico, não pode ser percebido, comunicado mediante descrição e, em geral, mediante conceitos. Ele só pode ser intuído. Tal intuição é o órgão da filosofia. Mas esta intuição, que não é uma intuição sensível, mas uma intuição intelectual, que não tem como objeto o objetivo ou o subjetivo, mas o absolutamente idêntico, em si mesmo nem objetivo nem subjetivo, é, ela mesma, uma pura intuição interior, que de per si não pode voltar a ser objetiva: só pode se tornar objetiva em virtude de uma segunda intuição. Esta segunda intuição é a intuição estética. [...] Se a intuição estética é somente a intuição intelectual que se tornou objetiva, compreende-se facilmente que a arte é o único verdadeiro e eterno órgão e, ao mesmo tempo, documento da filosofia, que atesta sempre e de novo, continuamente, aquilo que a filosofia não pode representar exteriormente, ou seja, o inconsciente ao operar e ao produzir e sua identidade originária com o consciente. A arte é o que há de mais sublime para o filósofo, justamente porque é capaz de revelar-lhe, por assim dizer, o Santíssimo, em cuja eterna e originária união queima como uma chama aquilo que na natureza e na história é separado e isto, na vida e no agir, assim como no pensamento, deve fugir eternamente de si mesmo. A visão da natureza que o filósofo constrói artificialmente é, para a arte, visão originária e natural. [...]
>
> A verdadeira construção da arte é exposição de suas formas como formas das coisas, como são em si ou no absoluto. [...] Portanto, também as formas da arte, sendo formas de coisas belas, são formas das coisas como são em Deus ou como são em si. E como qualquer construção é exposição das coisas no absoluto, a construção da arte em particular é exposição de suas formas como formas das coisas, como elas são no absoluto. [...] A arte é, portanto, apresentada como real exposição das formas das coisas como são em si e, portanto, das formas dos arquétipos.*

E, numa forma que influenciou muito de perto a sensibilidade contemporânea, sobretudo no âmbito da cultura anglo-saxônica que inspirou o último Maritain, esta mesma doutrina pode ser encontrada em Coleridge, para quem a poesia é um ato de conhecimento analógico baseado no amor.

---

* *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1856, 1 Abt., III, p. 625; 1, Abt., V, p. 386 (tr. Artaud).

Como ele afirma em *On Poesy or Art*, "o artista deve imitar aquilo que está na coisa, aquilo que se manifesta por meio da forma e da figura e dirige-se a nós mediante símbolos, assim como nós imitamos inconscientemente aquilo que amamos".

Essa característica substancial da estética de Coleridge foi colocada em relevo recentemente, com muita fineza, por Jean-Jacques Mayoux, quando reencontra no poeta e no teórico, depois da linguagem da alucinação estimulada artificialmente, a possibilidade de

> uma linguagem mais autêntica da natureza, "através da qual o invisível comunica sua existência a seres finitos". "A natureza é um alfabeto" e, obcecado como todos os simbolistas pelo mistério dos hieróglifos, Coleridge declara: "Aquilo que chamamos de natureza é uma poesia que jaz cifrada numa escritura secreta e maravilhosa." Durante os anos em que refletiu sobre aquilo que seria a *Biographia Literaria* e a sua doutrina, Coleridge separa-se de Kant e volta-se para Schelling, pois não pode tolerar a inflexibilidade da crítica kantiana, nem se limitar aos fenômenos. Ele chega, no capítulo sobre a imaginação, a uma reivindicação demiúrgica ao definir a imaginação primária como uma potência vital, primeiro agente de qualquer percepção humana, *que repete no espírito finito o ato eterno no ser infinito*.*

Também não se trata de simples analogias; Maritain está bebendo na fonte de toda uma tradição que alimentou a poesia dos últimos dois séculos (e não por acaso cita Coleridge inúmeras vezes). Vencido pelo fascínio das formulações poéticas, eis que, sem perceber ou sem querer perceber, afasta-se de Santo Tomás, como Coleridge afastava-se de Kant, voltando-se para o romantismo idealista. Paradoxal conclusão à qual talvez ele mesmo se recusasse, mas que uma exegese correta não deve negligenciar *pro bono pacis*.

---

* Cf. Jean-Jacques Mayoux, *Vivants Piliers – Le roman anglo-saxon et les symboles*, Paris, Juillard, 1960, p. 17. Ver também esta citação de *Anima Poetae*: "Quando em meditação, olho os objetos da natureza, como esta luz que brilha obscuramente através do vidro embaçado, e tenho a impressão de estar antes buscando, ou melhor, solicitando uma linguagem simbólica que toque alguma coisa em mim que já existe, desde sempre, do que de observar algo de novo."

4

Notemos mais uma vez que todas essas observações não comprometem a validade e a modernidade de um livro como *A intuição criativa na arte e na poesia*. Quem ler ignorando as remissões medievais estará diante de um texto capaz de sugerir mais de uma ideia; toda a concepção da poesia como ato mágico, embora não seja a primeira vez em que aparece, é sustentada com abundância de análises e de recursos textuais. Qualquer um — e em primeiro lugar quem aqui escreve — poderá colocar tal concepção em discussão, mas não se pode negar que é sustentada no curso de um livro cheio de fascínio. O perigo consiste apenas no salto contínuo entre uma dimensão historiográfica, que presume distanciamento crítico, e uma dimensão teórica, que exige a assunção pessoal de um dado conceito.

Mas esse salto existe na metodologia de Maritain? Em certo sentido, não: quando se trabalha segundo o princípio metafísico, historiográfico e metodológico ao mesmo tempo, existe uma única filosofia e esta é uma *philosophia perennis*: eis que a dimensão historiográfica, tal como é entendida pelo filósofo moderno, herdeiro do historicismo romântico, não existe mais.

Nem ao menos é historiográfico aquele ato inicial, a partir do qual se atribui a qualificação de perenidade a uma dada filosofia historicamente determinada; e não é um ato historiográfico porque não tem como objetivo circunscrever o caráter de um fenômeno histórico, mas enunciar uma verdade acerca da natureza do pensamento humano. Ora, a metodologia de Maritain tem afinidade com a medieval, que se declara obsequente à *autorictas* dos Pais da Igreja e, contudo, intui que é "um anão nos ombros de um gigante"; quando a pesquisa racional o convence da verdade de uma asserção, ele se salva afirmando que ela estava implícita nas asserções dos *auctores*. Os mais agudos e inteligentes entre os filósofos da Idade Média nunca reconheceram uma coisa como verdadeira só porque veio dos Pais; fizeram antes o contrário: quando descobriam que uma coisa era verdadeira, atribuíram-na aos Pais. Portanto, pensavam implicitamente, não que tudo o que era tradicional era verdadeiro, mas que tudo o que era verdadeiro era tradicional. E assim faz Maritain: atento a todas as esfumaturas da sensibilidade moderna, acolhe suas instâncias, mas trata imediatamente de atribuí-las à sensibilidade medieval. E não é que não se preocupe em verificar historiograficamente se o novo conceito é coextensivo ao velho, examinando como se insere no quadro geral do pensamento historicamente distanciado, objetivado, isolado por um recorte metódico que torne possível a verificação; contudo, como existe a persuasão implícita de que o conceito verdadeiro (persuasivo) pertence por direito ao tesouro da sapiência intemporal, ele providencia sua inclusão. Na realidade, por baixo de tal comportamento, subjaz uma persuasão histórica inconsciente, qual seja de que o tesouro intemporal da verdade de fato *cresce*. O verdadeiro Santo Tomás não é aquele do século XIII, para quem não existe intuição criadora, mas é aquele do século XX. Então, a *philosophia* não é *perennis* porque, uma vez elaborada, não muda mais, mas justamente porque muda continuamente e sua formulação definitiva é sempre a de amanhã. Conclusão, esta também, aceitável, desde que explanada claramente, sem equívocos (embora, esclarecendo-a em tal sentido, se esvazie de significado o recurso a uma *philosophia perennis*). Mas, se a conclusão continua implícita, leva a uma espécie de engano não proposital, através do qual o leitor inexperiente aceita como medieval o que medieval certamente não é e, ao perceber finalmente o engano, rejeita até mesmo o que havia de válido e atual naquilo que o discurso propunha.

1961

O problema da definição geral da arte

Até bem pouco tempo, o tema filosófico da "morte da arte" parecia confinado ao âmbito dos sistemas estéticos do idealismo e como tal ancorado em uma situação cultural precisa. De todo modo, parecia que falar em "morte da arte" implicava um quadro sistemático bem preciso, uma filosofia do espírito definida em seus vários momentos: pois, se a arte como forma espiritual morre, terá de transformar-se em alguma outra coisa que o sistema aponte como momento sucessivo, como estágio de integração mais alto. Mas, ao contrário, há algum tempo a ideia de uma "morte da arte" retorna com certa insistência fora do quadro idealista, em escritos críticos de vários gêneros, toda vez que se pretende discutir a situação e o destino da arte contemporânea. Em outros termos, a evolução das poéticas a partir do tardo-romantismo denuncia uma sensível modificação do conceito de arte no âmbito da cultura moderna e leva os críticos e historiadores das poéticas a questionar até que ponto tal modificação é radical e em que medida ela impõe às próprias estéticas filosóficas uma revisão de conceitos.

A articulação da arte contemporânea cada vez mais como reflexão sobre seu próprio problema (poesia do fazer poesia, arte sobre a arte, obra de arte como poética de si mesma) obriga a perceber que, em muitos dos produtos artísticos hodiernos, o projeto operativo que eles exprimem, a *ideia* de um modo de formar que realizam concretamente torna-se cada vez mais importante em relação ao objeto formado. E se um tempo atrás tomava-se consciência de uma poética — em campo crítico — como instrumento acessório para penetrar sempre melhor a natureza da obra, hoje vemos que muitas operações críticas (que frequentemente declaram ser de história da cultura, negando explicitamente que se trate da "avaliação" de uma obra singular) tomam a obra formada como instrumento acessório para compreender um novo modo de formar, um projeto de poética.*

Diante dessa diminuição do valor estético concreto em relação ao valor cultural abstrato, diante, portanto, dessa prevalência da poética sobre a obra, do desenho racional sobre a coisa desenhada (fenômeno que só por despreparo alguns críticos designam como excesso de intelectualismo nessa ou naquela obra, sem perceber que o problema envolve toda uma concepção da arte), eis que surge espontaneamente a locução "morte da arte" para indicar um evento histórico que, se não é apocalíptico, pelo menos representa uma mudança igualmente substancial na evolução do conceito de arte em relação àquele que se verificava entre Idade Média, Renascimento e Maneirismo, com o ocaso da concepção clássica (artesanal-canônica-intelectualista) da arte e o advento da concepção moderna (ligada às noções de genialidade individual, sentimento, fantasia, invenção de regras inéditas).

Diante desse evento, a primeira operação consistiria em verificar as categorias estéticas em uso para ver até que ponto suportam os deslocamentos de perspectiva operados no âmbito do exercício prático da arte e dos projetos operativos individuais ou de grupo. Em outros termos, verificar se as definições gerais da arte elaboradas pelas estéticas ainda são suficientemente abrangentes para serem aplicadas também às novas noções que surgiram no âmbito das poéticas. Mas antes disso, é preciso examinar a objeção dos que, impulsionados por esta nova situação da arte contemporânea, recolocaram em questão a noção filosófica de "morte da arte", assumindo-a como princípio de método capaz de tornar filosoficamente ilegítimas as definições gerais da arte dadas pelas estéticas.

Estamos pensando no volume de Dino Formaggio *L'idea di artisticità*** e, em particular, no ensaio introdutivo "La questione della 'morte dell'arte' e la genesi della moderna idea di artisticità", além das *36 tesi* que encerram o volume. O ponto de partida de Formaggio é rigorosamente filosófico (reexame da ideia hegeliana da morte da arte e exposição interpretativa de sua evolução através do pensamento idealista), mas é claro que a investigação não podia deixar de ser estimulada pela situação das poéticas de hoje, e Formaggio deixa isso claro com as várias e copiosas menções à arte contemporânea que se introduzem no fio de seu discurso e lhe fornecem verificação histórica, exemplificação concreta e sabor de atualidade. A bem dizer, ele afirma desde o início que um dos motivos que o levaram a esta pesquisa foi "certa chave interpretativa da essência dialética que caracteriza o movimento da arte contemporânea" e, portanto, considera a questão da "morte da arte" como

---

* Sobre esse argumento, cf. o ensaio "Duas hipóteses sobre a morte da arte" na segunda parte deste livro.

** Milão, Ceschina, 1962.

> um debate nascido de um mal-estar e das inquietações da alma romântica em meio à evolução cada vez mais precipitosa da sociedade circunstante e da história, uma disputa vinda a público entre Schiller, Novalis e Hegel no âmbito da estética hegeliana, nunca completamente resolvida e que, aliás, reacendeu-se recentemente nos vários níveis da reflexão, sob o impulso dos próprios movimentos artísticos mais avançados, em todas as artes e nas respectivas teorias (p. 25).

Ao assumir o termo "morte" não no sentido comum de "fim", "último termo", mas no significado dialético de *Auflösung* (dissolução-resolução), Formaggio não pretende que seu discurso seja um simples reconhecimento historiográfico de uma situação particular da arte moderna, mas uma fundação filosófica precisa, definição de um momento dialético contínuo que atravessa toda a história da arte e constitui a essência do fenômeno "arte", capaz de influir na própria reflexão estética que se constrói sobre o fenômeno. Croce, afirma Formaggio, entendeu a noção hegeliana de morte da arte num sentido demasiado restrito e negativo e não foi capaz de perceber sua verdadeira força dialética, interpretando-a como fim histórico e não como morte dialética (tal como a viu Bosanquet, em polêmica com Croce). Ele considera que De Meis é mais fiel ao filósofo alemão, apesar das várias oscilações no decorrer de sua especulação; além de De Sanctis, que demonstrava ter compreendido a fundo o evento que estava abalando toda a história da poesia em seu tempo, naquela página do ensaio sobre a canção leopardiana "Alla sua donna", onde denuncia o excesso de reflexão e autoconsciência que permeia a poesia dos novos tempos e fala até de infiltração da ciência na poesia. Mas ao afirmar que a simples poesia, como desde então amavam entendê-la, parecia estar morta, esclarecia com extremo vigor que a poesia havia simplesmente se transformado, que outra ideia da arte estava abrindo caminho, deixando entender que, justamente, a arte se encontrava além de tais transformações históricas e morria continuamente para assumir novas formas.

À luz dessas interpretações hegelianas, Formaggio retorna então aos textos do filósofo alemão para uma análise minuciosa e penetrante. Particularmente interessante é a identificação dos antecedentes do tema em Schiller, Novalis, Friedrich Schlegel e Hölderlin (no qual emerge exatamente o problema da "poesia da poesia"). Formaggio segue muito bem, passo a passo, a consciência filosófica de uma autoconsciência poética "ou 'clareza de consciência' que, enquanto avança e progride, abandona cada vez mais, até perdê-los totalmente, os planos da intuição e do sentimento" (p. 60). Já em Novalis, encontra plenamente desenvolvida a nova ideia de poesia que irá dominar todas as poéticas contemporâneas:

> poesia da poesia, poesia transcendental com, ademais, a consciência do operador feita cientemente presente no operar e na obra das artes; eis que se coloca em movimento, com toda a sua riqueza de significados e a sua fecundidade instrumental para interpretar o devir contemporâneo da arte nas artes, esta irresistível operação cultural de 'autoespelhamento estético', que é ao mesmo tempo arte e arte da arte, representação e representar do representar, duplicação dialética dos planos de consciência e que, enfim, através da negação, da morte, da morte da morte, do desengano cada vez mais claro e desalienante, desenha a ideia total da liberação artística que moveu toda a arte contemporânea em suas internas e sucessivas contradições (p. 63).

E nesta passagem temos sintetizada a direção da pesquisa seguinte, a elucidação cada vez mais rigorosa desse devir da arte em direção a posições de autoconsciência crítica cada vez maior, da *Fenomenologia* para as *Lições de estética*, até Gentile, Spirito, Banfi, Adorno, Weildé, Sedlmayr, Ortega y Gasset e outros pensadores, além de artistas como Picasso ou Joyce.

Todo esse movimento faz-se claro, de fato, precisa e finalmente na arte contemporânea, enquanto na reflexão e no exercício romântico era apenas entrevisto e prefigurado.

> O fato de que a arte contemporânea foi impulsionada por uma progressiva e propriamente mortal autoconsciência é denunciado por sua fundamental intencionalidade de recomeçar seus modos de vida radicalmente no nível zero, por um lado, e por outro, pelos vários processos identificáveis na poesia ou na pintura, assim como na música e no romance, de "poesia da poesia", de "pintura da pintura", de "música da música", em suma, de arte da arte. A necessidade de reconhecimento, o processo de irreversível adequação do *conatus intelligendi*, em suas passagens de senhoria externa para senhoria interna e para a liberdade cada vez mais autoconsciente que a arte conheceu a partir do Romantismo, é dominado por aquela senhoria suprema que para Hegel é a morte como "senhor absoluto". Mas tudo isso é, sim, um processo de morte, mas ainda uma vez é um movimento positivo, onde a morte tem o rosto radiante da infinita consciência; aquela inexorável e irrefreável consciência, na qual se exalta e queima não apenas a arte, mas todo o mundo, talvez, da cultura e da comunicação contemporâneas. Tudo isso, em vez de significar, como queria Croce, o fim histórico não apenas dessa ou daquela forma de arte, mas na verdade o da ideia total e da forma universal da arte, significa, como indica todo o sentido do pensamento hegeliano e da *Fenomenologia* ora examinada, propriamente a morte dialética de certas figuras da consciência *no interior* do operar artístico e estético e, portanto, a sua perene transmutação e regeneração na autoconsciência crescente: é um significado bastante rico, mas não é nada além disto (p. 72-73).
>
> Acontece então que, no plano do conceito, a arte verifica a própria e radical negação na separação mortal de forma e conteúdo; por via de intelecto, a arte fixa-se numa das polaridades de sua tensão empírica e, empiricamente, assim fixada, como que imobilizada, aceita e experimenta a própria morte. Mas isso também significa aquilo que significou para toda a arte contemporânea: a celebração do máximo de consciência da essência de artisticidade na desmontagem analítica e experimental de suas estruturas e, portanto, na autodestruição verificante da arte por si mesma. Hoje, sabemos muito bem que tudo isso aconteceu e não significou de forma alguma o fim histórico ou cronológico da arte, mas a liberação, mesmo que no limite, de novas formas essenciais de artisticidade que talvez ainda esperem por uma adequada descrição filosófica (p. 95).

Por estas passagens extraídas da discussão do pensamento hegeliano, vemos claramente o sentido em que Formaggio utiliza a lição do filósofo alemão para extrair uma metodologia dialética capaz de justificar uma transmutação das várias ideias da arte em diferentes contextos culturais, onde a palavra "morte" assume aquela conotação positiva que tem toda vez que, no pensamento dialético, pensarmos no momento triádico da "negação" como etapa de um processo que, através da "negação da negação", abre caminho para uma oposição sucessiva (cf. p. 155 ss.).

Com o apoio destas minuciosas pesquisas, compreende-se então a natureza das conclusões a que chega o autor, seja no final do ensaio em questão, seja no complexo das *36 teses* já mencionadas: é impossível imobilizar a natureza da arte numa definição teórica tal como é proposta em muitas estéticas filosóficas do tipo "arte é Beleza", "arte é Forma", "arte é Comunicação" e assim por diante. Estas definições são sempre históricas, ligadas a um universo de valores culturais em relação ao qual a experiência artística sucessiva aparece fatalmente como "a morte" de tudo que havia sido definido e celebrado. E, portanto, tais definições pertencem à ordem das poéticas e não à ordem das formulações filosóficas. Atitude filosófica correta será, ao contrário, a atitude dialética, segundo a qual

> a lei ideal do universo artístico não pode senão se autoconstruir infinitamente através das estruturas cognitivas e operativas da experiência artística em ato e através dos vários níveis de reflexão que, do interior da atualidade da arte, passam aos planos da crítica, da historiografia, das poéticas, enfim, da reflexão filosófica; aí, esta lei é reconhecida sobretudo como ideia de artisticidade ou modo fundamental da intencionalização propriamente artística da experiência (p. 304, tese n. 3).

Se tal lei nasce, portanto, do complexo desenvolvimento das várias legislações parciais e históricas (universo das poéticas) e perfila-se como lei da continuidade de tal desenvolvimento, lei que estabelece a impossibilidade de eleger como lei qualquer um de seus momentos, eis que então não se poderia aceitar como contribuições teóricas as definições gerais da arte através das quais as várias estéticas filosóficas tentaram, por seu lado, unificar numa fórmula a complexidade de uma experiência cuja mutabilidade ninguém colocava em dúvida.

Donde a crítica que Formaggio faz, por exemplo, ao pensamento de Luigi Pareyson no ensaio "I problemi dell'Estetica in Luigi Pareyson", publicado no volume *Studi di Estetica*.* Admitindo-se que a teoria da formatividade representa uma tentativa mais ampla — em relação às várias estéticas filosóficas que não raro podem ser acusadas de normativismo — de chegar a uma completa pureza teórica dos próprios conceitos, Formaggio identifica seu limite justamente na intenção de propor, seja como for, um "conceito" e, portanto, uma "definição geral" da arte, embora esta não seja efetivamente, como vimos ao analisar as formulações precedentes, a tarefa da estética. De fato,

> a definição categorial-conceitual não seria em todo caso vinculada à assunção "interpretativa" de grupos de experiência particulares e historicamente emergentes e, por isso mesmo, enquanto tal, sempre teoricamente viciada por aquela parcialidade fundamentalmente pragmática (isto é, sempre derivada da escolha do agir), que o próprio Pareyson concorda em excluir do plano da reflexão da Estética — justamente porque filosófica — e em reconhecer como próprio aquele outro e bem diverso movimento da reflexão que se define como plano das Poéticas? (p. 131).

À luz do discurso desenvolvido em *L'idea di artisticità*, é claro que para Formaggio o momento da definição categorial deve ser superado, instaurando-se uma "passagem do plano das determinações conceituais para o plano ideal exaurido de um dialética da razão" (para usar, como faz ele, uma referência kantiana), para evitar os riscos, que pendem sobre qualquer definição geral da arte, de ter de corrigir-se e ampliar-se continuamente para evitar o perigo "de um fechamento nessa ou naquela poética historicamente pragmatizante que as definições ontológicas carregam necessariamente consigo". E propõem, portanto, que se abandone "o plano do intelecto definitório [...] passando resolutamente para o plano da razão dialética e de sua aberta idealidade" (p. 137-138).

Portanto, contra a "definição" proposta por Pareyson são levantadas duas objeções fundamentais, visando qualquer tentativa análoga e com a intenção de negar definitivamente a possibilidade de uma definição filosófica da arte em geral. Estas duas objeções são: 1) a definição categorial-conceitual é ligada à assunção interpretativa de experiências *historicamente situadas* e, portanto, permanece ligada àquilo que poderia ser chamado de "modelo cultural" particular, que numa época sucessiva poderia facilmente mudar de fisionomia; 2) a assunção das experiências historicamente situadas, que servem de base à definição geral, é uma *intepretação* delas e como tal assume a fisionomia de uma escolha, de uma discriminação que não pode, portanto, fugir da parcialidade de qualquer escolha crítico-valorativa.

---

* Milão, Renon, 1962.

Aqui, o que está em questão não é apenas o pensamento de Pareyson, mas a postura definitória, segundo a qual se costuma especificar a função de uma estética filosófica hoje. E o pensamento de Pareyson é confutado como a expressão mais penetrante e madura de uma postura que, no entanto, encontra sua contradição em sua própria "intencionalidade constitutiva" (ver os parágrafos 3-5 do ensaio citado). Ora, Formaggio diz, em *L'idea di artisticità*, que a ideia da arte, proposta pelas poéticas modernas como única e absoluta, está amadurecendo em nossos dias uma crise secular, tanto que é possível falar legitimamente de "morte da arte" e do advento de novas formas que esperam por uma adequada descrição filosófica (p. 95): diante de uma perspectiva desse tipo, este que lhes escreve não experimenta nenhum preocupação, pois partilha com Formaggio a radical disponibilidade em relação ao devir e ao transformar-se das nossas concepções a respeito do Belo e da Forma.*

---

* O nosso *Opera aperta* (Milão, Bompiani, 1962) [*Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, São Paulo: Perspectiva, 1970, tradução de Giovanni Cutolo. (*N. da T.*)] é, de fato, uma pesquisa sobre a transformação dos conceitos de experiência estética e de forma, que em muitas das observações de Formaggio encontra confirmações e verificações ainda mais interessantes na medida em que emergem quase que contemporaneamente de outra linha de pesquisa. Contudo, em nosso trabalho, o reconhecimento de uma mutação dos projetos operativos não entrava em conflito com a possibilidade de elaborar, mesmo que de modo bastante amplo, uma definição geral da arte. Acreditamos que é nesse sentido que deve ser vista a dialética, tal como propõe o livro, entre Forma e Desordem, entre máximo de abertura e disponibilidade da obra de arte e mínimo de coordenadas formais de modo a caracterizar, ainda assim, determinada relação comunicativa como *produção de uma obra*, capaz de manifestar, enquanto campo de possibilidades organizado (formado) de certo modo, as intenções do próprio autor. É exatamente isso que Angelo Guglielmi criticava em nossa pesquisa (em *Tempo Presente*, julho de 1962, no artigo "L'arte d'oggi come opera aperta"), sustentando que, dada a situação da arte contemporânea, não seria o caso de tentar fundamentar a possibilidade de estruturas abertas, mas antes de admitir a impossibilidade, hoje em dia, de identificar ou propor estruturas. Com isso, no entanto, Guglielmi ainda se movia no nível de uma descrição dos modelos de poética, enquanto nós tentávamos enquadrar tais modelos numa possível noção estética.

Em segunda instância, Formaggio sugere que, em consequência dessa transformação radical, deveríamos hoje sancionar realmente uma "morte" das estéticas definitórias propostas pela filosofia como tentativa de superar o plano operativo das poéticas. Ora, caso se tratasse de afirmar decididamente que o desenvolvimento do pensamento contemporâneo comporta a "morte" da filosofia entendida tradicionalmente, deixando espaço unicamente para as formulações metodológicas, de um lado, e para o plano das escolhas operativas concretas, de outro — ou ainda, para as formulações empiricamente verificáveis e resolúveis em protocolos, de um lado, e para as asserções de conteúdo puramente emocional, inverificáveis, puramente imperativas, optativas, pseudoassertivas, de outro —, nesse caso estaríamos deslocando o discurso para um plano não desconhecido para a problemática filosófica contemporânea e, pelo menos como hipótese inicial, a perspectiva seria admissível (exceto quando se percebesse posteriormente que ainda resta, colocadas as várias distinções de âmbito, espaço para um tipo de discurso que não é estritamente científico, mas também não tem a clara irresponsabilidade do discurso poético).

Mas na realidade Formaggio tenta criar espaço para uma posição "filosófica" e "teórica" no sentido mais alto e mais puro (mais tradicionalmente puro, melhor dizendo) da palavra, no nível "ideal exaurido de uma dialética da razão". Decididamente, trata-se, portanto, de ver se e como a posição na qual ele se coloca pode escapar das acusações de situacionalidade histórica e de escolha crítico-interpretativa que pensamos ter enucleado há pouco. Se porventura a posição de Formaggio também ficasse exposta aos mesmos tipos de acusação, então tanto a posição definitório-conceitual que ele combate quanto a sua posição racional-dialética estariam sujeitas à mesma negação global de qualquer possibilidade de um discurso filosófico que não seja formulação inverificável, parcial, submetida, embora em nível diverso de abstração, àquelas necessidades de escolha histórica e operativa inconsciente que são próprias do discurso crítico e do programa de poética.

Ora, uma definição conceitual da arte forma-se através de um trabalho preliminar de exame, avaliação, descrição abrangente e interpretativa de experiências concretas. É claro: se afirmo que a arte é "intuição" é porque examinei as várias experiências artísticas que conheço e acreditei que podia extrair delas uma característica comum; e se afirmo que a arte é um exercício de "formar por formar" é porque, examinando um raio mais vasto de experiências artísticas, tentando incluir no campo de análise aspectos que escapavam ao campo da definição precedente, acreditei que poderia extrair de todas estas experiências aquela característica comum que a distingue especificamente de outras ordens de atividade e permite que defina com um único conceito tanto a *Divina Comédia* quanto o martelo projetado pelo último designer dinamarquês. Esse tipo de operação conceitual é útil para movimentar-me no universo que me cerca e é ele que aceito definir como "discurso filosófico" e que me parece mais aceitável do que uma operação definitória que, partindo de alguns princípios primeiros ou da fé num mundo de essências imutáveis (a Beleza, por exemplo), pretenda deduzir daí as regras da realidade, sem verificar as próprias definições na experiência concreta.

Mas também a posição que Formaggio esboça na terceira de suas 36 teses reconhece o recurso às experiências concretas como essencial à formulação de uma lei da arte e, mais ainda, estabelece que só se pode fazer uma lei da arte como reconhecimento do fato de que as experiências concretas trazem em si a própria autoconsciência e de que é a partir dessa consciência que se deve conduzir o discurso aos vários níveis, crítico, historiográfico e, enfim, filosófico. Esta posição estabelece com absoluto rigor a importância primária das experiências concretas e legitima toda reflexão teórica como interpretação destas. Contudo, Formaggio afirma que a filosofia não é mais a interpretação destas experiências, mas o reconhecimento de sua mutabilidade e de sua historicidade. Uma reflexão que se colocasse como interpretação definitória das experiências permaneceria ligada à sua historicidade (seria expressão de um preciso momento histórico da cultura), enquanto a definição dialética da lei da artisticidade é apenas o reconhecimento da historicidade das experiências e, enquanto ideal da razão, não é certamente o local hiperurânico de onde, subtraídos à história, poderíamos julgar a história, mas é, de todo modo, a *tensão* que supera o enrijecimento num momento da história reconhecendo a dialeticidade de seus momentos; a *possibilidade* de vários momentos; a própria *autoconsciência* desta dialética que, sob a forma de reflexão teórica, se dá conta de si. Creio que, se prosseguíssemos nesse caminho chegaríamos a conclusões de um idealismo extremo que Formaggio não subscreveria. Seja como for, poderia, mesmo quem pretende configurar uma lei ideal do universo artístico que explique as várias determinações históricas da arte, subtrair-se a uma situação histórica determinada?

Todas as formulações de Formaggio e a própria polêmica contra as definições historicamente caracterizadas só são possíveis justamente como produto de uma dada fase, historicamente determinada, da cultura ocidental. Aristóteles ou Leon Battista Alberti não poderiam, de fato, ter falado de uma morte da arte (e conduzido, portanto, uma polêmica contra as definições conceituais da arte), pois para fazer isso foi necessário que a cultura ocidental atravessasse a aventura da *poesia sobre a poesia* que vai dos românticos até o último experimento da música eletrônica. E, portanto, a posição de Formaggio só podia nascer no presente contexto histórico e deve ser considerada, se não quisermos perder aquela consciência da historicidade de todo discurso teórico, como uma aquisição ineliminável da filosofia moderna, como expressão típica de um dado momento de nossa cultura, ligada ineliminavelmente a determinadas experiências das poéticas contemporâneas. Toda a problemática da morte da arte e da constituição de uma ideia dialética da artisticidade nasce de uma atilada "interpretação" das poéticas contemporâneas, da situação presente da arte. E ninguém pode dizer que daqui a cinquenta anos ela ainda será aceitável, justamente porque nenhuma estética teórica, qualquer que seja a forma assumida, pode dizer que caminhos tomará a arte de amanhã, com exceção da afirmação de que amanhã a ideia da arte estará mudada: mas até mesmo esta afirmação é determinada pela experiência histórica que temos. Em outra experiência histórica, ela não seria pensável e numa experiência histórica futura, talvez se torne confutável. Portanto, metodologicamente, o plano ideal de uma dialética da razão está num nível diverso do plano das definições categoriais, mas a proclamação de uma dialética da razão nasce de um contexto histórico, assim como uma definição categorial, mesmo que esta última faça todo o esforço possível para superar as determinações do momento, da escolha operativa, do impulso subjetivo, que, ao contrário, são justamente o alimento das poéticas.

Mas se tudo isso foi dito, constitui, então, uma refutação radical da posição de Formaggio? De modo algum. Quando, pelo menos nos últimos cem anos (para sermos modestos), uma formulação filosófica foi posta em crise? Formaggio seria o primeiro a rejeitar a pretensão de formular uma espécie de metafísica dialética supra-histórica e reconheceria também as raízes históricas de sua postura. Quanto a Pareyson (embora tenha pretendido dar uma definição filosófica da arte capaz de justificar, como se dizia então, seja Dante, seja um *designer* contemporâneo), exatamente no momento em que defendia a teoreticidade de sua posição, ele afirmava a historicidade da filosofia e de qualquer discurso filosófico humano.* Ele simplesmente pretendia distinguir o enraizamento histórico de uma poética (ligada a um homem, a um grupo, a uma escolha de gosto, a uma precisa tradição estilística, nacional, a uma declarada disposição de humores ou a uma ideologia — em outras palavras, voluntariamente parcial), do enraizamento histórico de um discurso filosófico, que busca intencionalmente superar as condições históricas das experiências que investiga, mas que, enquanto se exercita, aceita implicitamente como condição ineliminável e constitutiva o enraizamento histórico geral de todo discurso possível.

Dados *as poéticas, as definições gerais da arte e o reconhecimento da mutabilidade de toda definição geral da arte*, estamos diante de três universos de discurso, todos possíveis num dado período histórico, que visam estabelecer três campos diversos de pesquisa ou de operação. O problema é, pois, ver se um não exclui o outro ou se um não *implica* justamente o outro, ou ainda se cada um não tem um campo próprio de aplicação dentro do qual é legítimo e necessário, embora nenhum dos três possa pretender uma validade absoluta e meta-histórica.

---

* Mesmo sem pretender identificar essa atitude em todo o discurso desenvolvido a respeito da estética (cf. *Estetica: teoria della formatività*, cit., p. 279, e *L'Estetica e i suoi problemi*, Milão, 1961, p. 12-14), a posição de Pareyson a respeito deriva claramente da *Prolusione* ao curso de história da filosofia, lida em Pavia, em 1951, *Unità della filosofia* (em "Filosofia", janeiro de 1952). Aqui, justamente quando se propõe a fundamentar a unidade do discurso filosófico (uma concepção das "filosofias como livres possibilidades, cada uma das quais é absoluta e definitiva", cuja unidade é constituída por uma espécie de diálogo em busca de uma verdade confrontada por diversas situações pessoais), ele recorda que qualquer definição de universalidade do discurso filosófico não implica o reconhecimento de uma filosofia como liquidação em bloco das outras perspectivas possíveis, mas sublinha a condicionalidade histórica de qualquer discurso, no sentido em que toda filosofia "é sempre resposta a problemas históricos, de modo que não se pode avaliar a verdade sem identificar o problema para o qual ela é solução. Querer separar a verdade de uma filosofia de sua condicionalidade histórica significa ficar de mãos vazias". Este – o reconhecimento da historicidade – é apenas um polo da tensão que Pareyson instala entre multiplicidade das filosofias e unidade da filosofia, mas um polo identificado de forma vigorosa e reconhecido como fundamentalmente ativo. Desse ponto de vista, uma "definição geral da arte" não pode deixar de ser uma contribuição ao diálogo filosófico dado pela situação perspéctica de uma pessoa a quem a história propõe o problema e que o enfrenta num gesto de iniciativa, numa colocação de problemas resolvidos mediante um exercício da razão, mas nascidos de um contexto histórico cuja historicidade deve ser reconhecida para que se possa compreender e justificar o desenvolvimento daquele pensamento.

Deixemos de lado por um momento o discurso feito até agora e tentemos definir a situação do filósofo que deve falar dos fenômenos artísticos a partir do próprio observatório que, obviamente, é um observatório situado no espaço e no tempo.

Antes de mais nada, temos o universo das obras de arte, cada uma diferente da outra, cada uma dotada de uma própria individualidade concreta. No momento em que apuramos que cada obra foi precedida por um projeto operativo (poética), que deduzimos por meio do modo de formar, concretizado numa forma, ou por documentos explícitos acessórios, que nos informam a respeito de um processo formativo deliberado, percebemos que os projetos operativos individuais partilham, contudo, parentescos e afinidades, voluntários ou inconscientes (de escola, de tradição assimilada ou devidas a um clima cultural comum, àquilo que Riegl chamaria de *Kunstwollen*).* Com base nessas poéticas explícitas ou implícitas (e que já se colocam em níveis diversos, desde o projeto que diz "quero fazer uma obra assim e assim" até aquele que pode ser formulado como "a obra de arte em geral deveria responder a estas características"), já é possível estabelecer certa situação da arte do meu tempo. Posso perceber que a ideia da arte comumente aceita no meu tempo difere daquela dos séculos precedentes; uma pesquisa historiográfica (uma história das poéticas) pode ajudar-me a compreender a gênese e o desenvolvimento dessas novas maneiras de ver a obra e de conceber a função da arte. Posso também perceber que nestes tempos o processo de evolução da ideia da arte tornou-se mais rápido e urgente.

---

* Se a categoria do *Kunstwollen* pode implicar uma espécie de intuição interpretativa dificilmente verificável (e pode, em um contexto determinado, sugerir algo como a presença de um "espírito do tempo" facilmente hipostasiável como entidade metafísica), diremos então que a tarefa do estudioso das poéticas consiste em reduzir os vários programas a uma espécie de *modelo* formalizado; comparando as propriedades formais de diversos modelos, pode-se estabelecer uma identidade de intenções operativas entre várias poéticas e, consequentemente, uma identidade de estrutura comum às obras de arte de certo período. Esse é um tipo de metodologia estruturalista em uso também em outras disciplinas, que pode, a bem dizer, servir de respaldo tanto para a pesquisa sobre as poéticas quanto para a formulação de definições gerais próprias da estética.

Nesta altura dos fatos, para explicar essa sucessão que parece roubar qualquer ponto de referência estável, elaboro uma visão dialética da sucessão das poéticas: a ideia da arte muda continuamente segundo as épocas e os povos e aquilo que para determinada tradição cultural era arte, parece dissolver-se diante de novos modos de operar e de fruir. Chegando a tal constatação, posso optar por dois tipos de assunção. Posso, primeiramente, reconhecer nesse suceder-se da ideia de arte uma espécie de lei que regula o desenvolvimento dos conceitos e une todo o devir, passado e futuro, segundo etapas regidas por uma racionalidade facilmente reconhecível e previsível: ou seja, posso reconhecer, operando no concreto das experiências artísticas, uma dinâmica do real que constitui o objeto de uma lógica que é ao mesmo tempo ontologia. Estamos, portanto, diante de uma concepção metafísica da dialética, que permite antecipar os desenvolvimentos futuros do operar artístico e que (queira-se ou não) torna-se inevitavelmente normativa, pois sobrepõe à experiência dos artistas a necessidade de um ritmo triádico no qual se baseia, com sua sensibilidade, o próprio ritmo dos eventos e do pensamento. Esta definição dialética dos vários momentos históricos estaria, portanto, fora da história, como, aliás, pretende toda definição de ordem metafísica. Mas, de fato, ela nada me diria sobre a natureza da estética; com a dialética tornando-se a lei e a substância de todo o real, não existiria outra forma possível para definir os fenômenos artísticos. De um lado, a férrea necessidade da lei dialética que governa os acontecimentos; do outro, a parcialidade, a relatividade dos momentos concretos, sobre os quais não há ciência ou atividade teórica fora da dialética.

Deixemos, portanto, este terreno instável e abordemos uma concepção da dialética como escolha metodológica. Diante do panorama dos fenômenos artísticos, reconhecendo sua complexidade e vendo que as ideias da arte variam processualmente, resolvo considerar essa mutabilidade e contraditoriedade dos fenômenos não como um fato negativo que devo reduzir a uma única abstração sintetizante, e passo a definir o próprio panorama justamente através da fundamentação de sua mutabilidade. Assumir uma posição dialética como critério metodológico de explicação e pesquisa não significa, então, substituir os fenômenos concretos por uma espécie de lei abstrata na qual os momentos são deduzidos um do outro segundo uma necessidade das ideias. Significa que devo remeter-me a cada fenômeno em sua concretude, desde que assumindo um quadro geral, um critério guia, tentando identificar em cada fenômeno a direção típica que o processo de mudança assume nesse caso, e tentando identificar, no fenômeno mudado, os elementos de ligação e os de contradição com o fenômeno em relação ao qual ele apresenta uma mudança. Significa decidir buscar uma razão da mudança, mas não uma razão abstrata aplicável a todos os fenômenos, e sim o mecanismo típico de cada um, usando como quadro interpretativo a assunção (que sendo metodológica, é hipotética) de que, para a realização de cada fenômeno, concorreram vários elementos originariamente em oposição, que se compuseram e se compenetraram segundo uma dinâmica através da qual a negação de um fato é, por sua vez, negada pela fase resolutiva deste choque, dando origem a um fato novo que é qualitativamente diverso daqueles originários e que, contudo, nasce graças à sua colisão.*

Assunção metodológica, como dissemos. E enquanto tal, só é válida quando não limitada a um único campo de pesquisa (os fenômenos estéticos, por exemplo), pois foi assumida justamente para reduzir várias ordens de fenômenos a um quadro interpretativo unitário. Em outros termos, se resolvo assumir um método dialético para investigar os fenômenos é justamente porque faço o esforço filosófico de adotar a linguagem explicativa comum a todas as ordens de fenômenos em vez de aceitar para cada ordem as categorias que a imediata evidência concreta dos fenômenos me aconselha a usar. O método torna-se a garantia de uma explicação unitária, mesmo que em nível hipotético, das coisas. Se em seguida, quiser inferir do sucesso do método em vários campos que tal sucesso permite supor uma unidade "ontológica" dos comportamentos da realidade em seus vários aspectos, isso já é um outro discurso e seria razoável discutir sobre a validade desta passagem, mas sairíamos dos limites da metodologia como convenção operativa.

---

* Entender a dialética antes de tudo como *método* e não como lei abstrata dos fenômenos históricos parece ser também a preocupação dos mais atilados intérpretes de Marx. Recorda Lefebvre que "a teoria lógica das contradições não permite dizer quais as contradições que se encontram neste ou naquele objeto ou em dada realidade particular, no centro de tal movimento real. [...] Marx [...] afirma que a ideia geral, o método, não nos dispensa de apreender cada objeto em si mesmo; fornece simplesmente um guia, um quadro geral, uma orientação para a razão do conhecimento de cada realidade. De cada realidade, é preciso apreender *suas* próprias contradições, *seu* próprio movimento interno, sua quantidade e suas bruscas transformações. A forma (lógica) do método deve, portanto, subordinar-se ao conteúdo, ao objeto, à *matéria* estudada" (Henri Lefebvre, *Il marxismo*, Milão, Garzanti, 1954).

Mas mesmo que aplique tal metodologia aos fenômenos da arte, ainda não fundei uma estética como disciplina específica. Aceitei, também no campo dos fenômenos artísticos, um critério que resolvi aplicar a todo tipo de pesquisa, ou seja, apliquei aqui também o critério que permite que aceite o devir dos fenômenos e que estabeleça um possível mecanismo de desenvolvimento. Método, lei reguladora da pesquisa, garantia de uma unidade compreensível na variedade desorientadora dos acontecimentos, a persuasão de que nas ideias de arte existe mudança, morte e reproposição em outras formas, tudo isso nada diz acerca da arte, senão que os fenômenos artísticos, em sua aparente contraditoriedade, também são explicáveis segundo os mesmos critérios explicativos que aplico a outros fatos.

Poderíamos parar por aqui. Se o único tipo de uniformidade que posso reconhecer na contraditoriedade dos fenômenos é o comportamento geral evolutivo elucidável dialeticamente, em relação ao resto talvez só nos reste aceitar a alternância das poéticas, o choque dos critérios crítico-valutativos, a realidade individual das obras. No máximo, um trabalho historiográfico informado por critérios dialéticos: tentar entender como as várias ideias da arte sucederam-se no curso da história, elucidando passagens e derivações, nexos e superações. Mas então que fique bem claro que, de um lado está a filosofia, que define as regras de emprego de um critério dialético, do outro, a realidade concreta dos fenômenos. E não é mais o caso de falar de Estética. O que não seria escandaloso, como também não seria escandaloso decidir que, diante da multiplicidade irredutível dos fenômenos, só se pode e só se deve tomar a decisão operativa de indagá-los à luz de certos métodos e de estabelecer algumas regras gerais desses vários métodos; quanto à filosofia, entendida no sentido tradicional, é coisa do passado e não se fala mais nisso. Não é um problema inventado no âmbito das discussões sobre estética, é o problema que ocupou e ocupa boa parte das discussões filosóficas contemporâneas.

Ora, é óbvio que existem fenômenos que podem ser explicados com base em proposições verificáveis experimentalmente e que a ciência propriamente dita consiste no complexo destas proposições. E, uma vez admitido o ponto precedente, também se aceita que os sistemas de proposições, que pretendem explicar em medida unitária o complexo dos fenômenos indicado como "mundo", não são verificáveis com base em nenhum experimento e que, portanto, não podem aspirar à validade científica. Um positivismo de observância estrita relega todos esses tipos de discursos à categoria de discursos destituídos de sentido e, considerando-os não como afirmações, mas como pseudoafirmações, coloca-os na mesma situação dos discursos poéticos, que exprimiriam um estado de espírito, uma síntese da imaginação que busca reagir ao estímulo das coisas, sem que possamos dar a eles mais crédito do que damos a devaneios do tipo da invenção de um corpo humano com cabeça de cavalo, tão comuns nos fabulistas. É interessante observar que muitos dos sistemas filosóficos de outrora, que tendiam a explicar o "mundo" em todos os seus aspectos, físicos, psicológicos, religiosos, através de uma construção de tipo unitário na qual tudo encontrava lugar e justificação, só podem realmente ser vistos como construções complexas de uma imaginação alimentada pela inteligência e pela paixão, embora desempenhassem e ainda desempenhem uma função de estímulo e orientação para quem tenta atuar no complexo de eventos que constitui o "mundo".

Mas a palavra "orientação" sugere que, se a ciência explica fenômenos reunidos segundo âmbitos bastante restritos e recusa-se sabiamente a tentar uma unificação dos vários âmbitos, e se a imaginação fabulística (ou poética) propõe explicações unitárias que, no entanto, não podem servir de base para várias e complexas decisões de ordem ética ou intelectual, talvez reste espaço para um tipo de atividade que, mesmo sem a pretensão de oferecer explicações completamente verificáveis segundo procedimentos experimentais, podem, contudo, propor hipóteses, direções de pesquisa, módulos de orientação. Seria um tipo de discurso que necessariamente faz referência aos resultados de várias ciências, mas tende a fornecer generalizações orientativas num âmbito mais vasto, particularmente úteis para quem se move, por exemplo, no universo das relações humanas, dos atos morais ou das explicações históricas. A esta forma de "alto diletantismo", consciente de seu limite e ao mesmo tempo de sua insubstituível função, poderíamos dar o nome de Filosofia. E seu âmbito é aquele de uma atividade interdisciplinar levada a um alto grau de abstração.

É um discurso que, como não tem pretensões ao tipo de validade que a ciência pretende, não pode ser excomungado por ela e que, por outro lado, também não tem a menor pretensão de excomungar a ciência, embora possa entrever, às vezes, a possibilidade de que certas explicações científicas não sejam totalmente satisfatórias. Posso propor como modelo de equilíbrio neste gênero de relações, as meditações "filosóficas" de Einstein: elas tendem a construir um quadro imaginativo, hipotético, de um "mundo", mesmo permanecendo independentes das descobertas científicas que lhe serviram de ponto de partida e, sem contradizer tais descobertas (que, de fato, podem ser usadas também por quem não aceita o quadro filosófico einsteiniano — como acontece no caso dos desenvolvimentos indeterminísticos de certas propostas da física einsteiniana). Contudo, tentam remediar certa insatisfação do cientista diante da parcialidade das formulações científicas, que deixam a descoberto várias e complexas de suas exigências humanas. Mas este discurso de tipo filosófico pode ter pretensões ainda mais restritas e modestas e pode até pretender um tipo de verificabilidade: estabelecidas as regras de uso de alguns termos descritivos (e, portanto, afastando-me da ambiguidade de um discurso puramente "sugestivo", "emocional", "poético"), tento fixar alguns pontos de referência estáveis através de uma fenomenologia da variedade dos eventos num dado campo de pesquisa. Podemos identificar um caso do gênero justamente na estética.

As obras individuais e as poéticas sucedem-se e opõem-se. A hipótese metodológica de uma série de conexões dialéticas pode ajudar a racionalizar e a compreender tal multiplicidade aparentemente irredutível. Assim sei que, se no meu tempo surge uma forma de operar artístico que parece contradizer tudo que meus antepassados ensinavam acerca da arte e da beleza, isso não significa que a arte esteja morta, mas simplesmente que assumiu novas formas (e que isso sempre foi assim no curso dos séculos). Contudo, ainda me falta entender se, na mudança das ideias da arte, conservaram-

-se algumas constantes que me permitam reconhecer, através do processo, a permanência de um modelo estrutural válido para todos os casos. Por exemplo: se na sucessão das funções e dos modos de produção e fruição a atividade da arte não esteve sempre conectada a um "fazer". É um exemplo. A constante seria mínima, mas permitiria ver segundo uma perspectiva unitária tudo que aconteceu no universo histórico da arte. No mínimo, permitiria que delimitasse o campo das pesquisas.

E mais: as atividades conhecidas como "artísticas" não comportaram sempre, com a operação técnica indicada como "fazer", um fazer utilizando materiais, um fazer que levava a intenção de quem se dedica à arte a incorporar-se num evento físico (pedra, som, gesto...)? Se respondo a esta questão, já estou na ordem das definições conceituais — e na ordem das definições filosóficas, pois a hipótese definitória que elaboro, embora se baseie em observações originariamente qualificáveis como científicas, já pertence à ordem do não verificável empiricamente. Contudo, ela fundamenta sua persuasividade e razoabilidade num número suficiente de dados conhecidos, numa análise dos fenômenos capaz de suscitar minha aprovação e no emprego de termos cujo âmbito de uso tratei de esclarecer anteriormente. Feito isso, começo a mover-me de maneira mais consciente no universo dos fenômenos artísticos. Distingo aquilo que, com base na definição, pode pertencer ao mundo da arte e aquilo que lhe é estranho. De uma maneira generalíssima: ainda não escolho entre vários tipos de arte e, portanto, *ainda não estou no campo da escolha pragmática* baseada no gosto pessoal e, portanto, parcial. Faço simplesmente a distinção entre um processo lógico ou sentimento moral e um processo artístico. Não ignoro nem nego que, no âmbito desta definição, os modos de fazer e entender arte tenham mudado radicalmente e também não nego que tal desenvolvimento pode ser esclarecido à luz de uma explicação dialética. Ao contrário, justamente porque estava consciente dessa processualidade das ideias da arte, tentei remontar a uma formulação generalíssima, à configuração de um *modelo* de obra de arte. A formulação é tão geral que, na medida em que a definição engloba as determinações do "fazer" e do "fazer incorporando", permite examinar sob a espécie da arte até mesmo as atividades que pareciam estranhas. Por exemplo: posso afirmar que mesmo um ato moral, um gesto de cortesia, pode ser estudado ou improvisado segundo certas modalidades de incorporação, de modo que se manifeste em toda a sua completude. Mas a definição que dei da arte serve justamente para esclarecer que neste caso estou considerando sob a espécie da arte algo que não era arte, mas outro tipo de atividade. Pode acontecer, portanto, que a definição não delimite determinada ordem de fenômenos específicos, mas uma estrutura comum a todos eles. Que seja! Seja como for, é uma operação que considero necessária justamente para poder me movimentar entre os fenômenos e reconhecê-los segundo "categorias" que outros possam aceitar (mesmo quem, por exemplo, aprecia músicas que não me agradam ou prefere combinações de cores que detesto).*

Contudo, esse tipo de atividade filosófica (vamos chamá-la justamente de "atividade" filosófica, em vez de "Filosofia", se isso pode servir para livrar-nos da hipoteca psicológica de uma Filosofia como sistemática onicompetente, capaz de explicar a natureza do Real do único e mais completo modo possível) só pode ser desenvolvido se — ou melhor, só porque — *percebemos sua historicidade*; a definição da arte que tento dar hoje não pode deixar de ser a definição dada por um homem do século XX alimentado pela cultura ocidental. Primeiro porque lança mão da soma de experiências acumuladas pela humanidade até agora; segundo, porque não pode fatalmente deixar de acentuar, nas características que atribui ao fato artístico, aquelas que, no âmbito da nossa cultura, se tornaram efetivamente privilegiadas. Embora esteja consciente de que prevaleciam na arte grega intenções operativas e fruitivas diversas daquelas que assumem o primeiro plano na arte moderna, minha definição geral da arte destacará fatalmente os elementos mais familiares a meus contemporâneos, quer eu me dê conta, quer não, porque sou um contemporâneo que fala a seus contemporâneos; e porque desta perspectividade não escapa nem a ciência: até mesmo a minha definição científica da água destaca a sua composição molecular (dado que a civilização contemporânea permite que veja a água como um conjunto de moléculas e que "aja sobre ela" trabalhando essas moléculas e levando-as a formar outros compostos) em vez de definir a água do ponto de vista da "claridade" ou da liquidez ou do frescor ou da potabilidade. Ademais, a definição científica vale para toda a água de todos os tempos, embora eu saiba muito bem que um grego via e usava a água sob estes outros aspectos, para ele mais imediatos e importantes e que a minha definição exata, ao contrário, negligencia.

---

* Retomando a hipótese estruturalista da nota n. 6, poderíamos esclarecer melhor qual é a contribuição da metodologia proposta ao rigor da pesquisa estética, seja em linguística, seja em etnologia. Como se lê em Lévi-Strauss: "As pesquisas estruturais não teriam grande interesse se as estruturas não fossem traduzíveis em modelos cujas propriedades sejam comparáveis, independentemente dos elementos que as compõem. O estruturalista se propõe a identificar e isolar os níveis de realidade que têm um valor estratégico do ponto de vista em que ele se coloca, ou melhor, que possam ser representados sob a forma de modelos, qualquer que seja a natureza destes últimos" ("La notion de structure en ethnologie", em *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 311). O problema seria estabelecer depois se é possível, a propósito de obras de arte, chegar ao mesmo nível de descrição formalizada operável nas estruturas de uma língua ou de uma comunidade primitiva. Creio que uma configuração de "modelo" seria possível em relação a uma poética (que já é, em si, o modelo operativo de uma obra possível), mas não a uma obra concreta que, por sua complexidade de efeitos, por sua riqueza de significados possíveis, escapa de uma formalização em sentido próprio. E certamente, tratando-se de estética, tanto a noção de "modelo" quanto o significado do termo "formalização" seriam assumidos num sentido diverso. Em outros termos, recoloca-se aqui o problema formulado por Paolo Valesio ("Strutturalismo e critica letteraria", em *Il Verri*, 3, 1960): "O estruturalismo demonstrou a possibilidade de uma análise da *Langue*. [...] O problema que se abre agora é aquele da estrutura da *Parole*." Donde: seria possível uma análise estrutural da palavra poética, ou seja, de uma realidade sígnica que não envolve apenas uma relação entre símbolo e *denotata*, mas também o universo "aberto" dos *connotata*?

Uma definição geral da arte sabe, portanto, que tem limites. E são os limites de uma generalização não verificável, mas tentativa; os limites de uma definição marcada pela historicidade e, portanto, suscetível de modificação em outro contexto histórico; os limites de uma definição que, por comodidade de discurso comum, generaliza uma série de fenômenos concretos que possuem uma vivacidade de determinações que se perdem necessariamente na definição. Contudo, uma definição geral da arte sabe que é indispensável: é um gesto que deve ser feito, um dever que deve ser cumprido para tentar criar um ponto de referência para aqueles discursos que são propositalmente históricos, parciais, limitados, orientados para os fins de uma escolha (crítica ou operativa). E mais: no momento em que se fala de arte, nem que seja para negar a possibilidade de defini-la conceitualmente, não podemos escapar da exigência da definição.

Nem Formaggio consegue (e, no âmbito da presente argumentação, seria monstruoso se conseguisse). Vamos ler, apenas para escolher um exemplo entre tantos, a décima sétima das 36 teses (p. 331), onde ele diz, por exemplo, que "o artista tematiza grupos inteiros ou conjuntos qualitativos do mundo sensível, e agindo sobre eles materialmente, incorporando-os — não apenas sentindo-os ou vivendo-os —, faz o estético passar a artístico". O que significa isso senão propor uma definição categorial da arte que pode ser resumida como *a atividade pela qual as experiências do mundo sensível percebidas pelo artista segundo as modalidades do plano estético são incorporadas numa matéria e levadas a constituir-se no plano artístico*? Definição generalíssima, mas definição. Definição parcial, que comporta uma interpretação dos vários fenômenos artísticos e, ai de mim, uma escolha. De fato, ficam de *fora* certas operações da arte contemporânea que constituem a mais extrema corrente do *new dada* norte-americano. Existem musicistas que compõem partituras desse gênero; pegam uma folha e escrevem mais o menos o seguinte: "E, agora, toque." É verdade que poderíamos objetar que, em tal caso, o manufato artístico existe e não é a composição, mas a folha entendida como quadro, como fato figurativo. Mas a verdade é que para pintores ou músicos desta corrente, a arte, ao contrário, não consiste em escrever a injunção na folha, mas justamente naquilo que a injunção sugere, na negação niilista da arte, na recusa da arte, na aceitação do livre devir das coisas e das decisões individuais (na passagem do plano estético para aquele da decisão ética).

Ora, se se afirma, como Formaggio faz, e como nos parece aceitável, que é preciso saber identificar as novas configurações de uma ideia de arte num novo período histórico, reconhecendo a morte das formas determinadas e seu renascimento em novas, tal assunção dialética deve admitir também resultados semelhantes ao citado, mas em tal caso não se conciliaria com a definição, por mais geral que seja, sobre a qual repousa a ideia de artisticidade configurada a partir das 36 teses. Ou o novo fenômeno contradiz a definição de "ação que incorpora experiências" e então essa definição também entra em crise e com ela o último resíduo de comunicabilidade de uma ideia de artisticidade — que deve exprimir-se conferindo um "significado" àquele complexo de sons que constitui a palavra "arte"; ou entra em jogo um esforço hermenêutico que tende a ver até mesmo o gesto do musicista *new dada* como "ação incorporante" (ou seja, faz o fenômeno entrar no âmbito de uma definição geral). Ou, ainda, nega-se que o fenômeno descrito possa ser incluído no universo da arte e, assim, também a ideia de artisticidade descobre em si uma perigosa vocação *normativa*. Na realidade, é fácil reduzir ao absurdo qualquer formulação filosófica, justamente porque é tentativa e generalizante e cedo ou tarde encontra um fenômeno que parece contradizê-la e que a obriga a encontrar uma maneira de readequar-se. Nisto consiste justamente a atividade filosófica que, reconhecendo sua natureza histórica, não pretende se imobilizar em sistema válido de uma vez por todas. Esta é também uma definição geral da arte.

Como qualquer formulação, ela não pretende modificar a realidade das experiências concretas, mas colocar-se a serviço delas, atenta a preservar uma difícil sincronia e um equilíbrio instável. E é verdade que a definição não deve apenas ser sempre readequada, mas sempre entendida num sentido mais abrangente: somente do exterior se pode pensar que, em tal caso, o filósofo é apenas um astuto estrategista do compromisso, que tenta, sempre e a qualquer custo, vender sua definição como boa. Na realidade, o filósofo tenta descobrir se sua definição é suficientemente geral para adequar-se a novos fenômenos. E, portanto, as definições devem ser lidas no sentido mais abrangente possível.*

Formaggio critica em Pareyson, por exemplo, a definição de atividade artística como "formar por formar", observando que, no fundo, ela exclui experiências de arte aplicada, como a cerâmica e a arquitetura — que na realidade, todos concordamos, não tem como fim o exclusivo triunfo da formatividade, mas usos concretos tais como recolher água ou abrigar seres humanos. Mas dizer que aquilo que especifica a arte é o "formar por formar" não significa que o artista dê vida a objetos apenas para evidenciar suas características estruturais ou para agradar, com a forma produzida, um contemplador que a veja apenas sob esse aspecto. Le Corbusier constrói uma unidade de habitação para resolver certos problemas de urbanismo, projeta áreas verdes a seu redor e coloca em sua base conjuntos de lojas e serviços variados para satisfazer certas consequências da solução urbanística; constrói os cômodos segundo um módulo matemático e orgânico, pois é animado por uma visão moral, econômica, política do homem e de suas exigências materiais e espirituais; constrói um prédio exemplar porque é movido por ideias de natureza variada, que não são acidentais em relação à sua obra, mas a constituem em todas as suas características: ninguém pensa numa concessão puramente estética do operar do arquiteto. Se Le Corbusier não fosse movido por todas essas motivações, que em relação à arte podem ser definidas como heterônomas, ele também não seria capaz de realizar uma obra de arte, assim como não o é o mestre de obras que copia alguns elementos esporádicos de Le Corbusier, agregando-os a uma casinha de campo que não exprime outra coisa senão uma vácua pretensão modernista. É nesta altura que intervém a definição geral da arte para tentar explicar em que medida a operação complexa de Le Corbusier não é apenas uma operação técnica e ideológica, mas é também artística. Houve arte na medida em que, enquanto formava sua obra, o arquiteto não a formava somente para responder a todas as exigências mencionadas (que no entanto, o estimulavam a formar e a formar daquele modo), mas também *para mostrar como todas as exigências ganhavam forma*; para resolver numa forma unitária o complexo das motivações; para fruir e fazer fruir o modo como as motivações tinham se unificado, se congregado num organismo tal que cada uma de suas partes denunciava sua pertinência à forma complexa e espelhava suas características de totalidade; e ainda porque o arquiteto idealizava a forma sob o estímulo da função, mas forçava funções diversas à resolução segundo formas aparentadas por tendências comuns. E, portanto, embora agisse principalmente com base em valores heteronômicos em relação à arte, sabia que estava realizando ao mesmo tempo um valor autônomo. Formava por uma infinidade de razões, mas enquanto satisfazia todas estas razões, formava pelo gosto e pela satisfação de formar e nesta especificação constituía-se como artista. Trata-se apenas de um exemplo, mas indica como é possível enunciar e ler uma definição geral da arte sem que ela nos obrigue a uma escolha pragmática ligada a um gosto ou uma corrente. Ligada a uma sensibilidade histórica, sem dúvida. Não há nada que se possa fazer: da história não se escapa.

---

* Poderíamos dizer que cabe à história do gosto dar um conteúdo às definições da estética, mas elas manifestam sua validade quando se verificam como modelos formais capazes de ser aplicados também ao novo conteúdo. Basta pensar numa categoria da estética clássico-medieval, como a *proporção*: ela exprimia um acordo entre as várias partes de um objeto e um acordo entre o objeto e nossas faculdades, mas, de fato, a regra que estabelecia o acordo entre as partes mudou várias vezes ao longo dos séculos (basta pensar, em música, na introdução do intervalo de terça ao âmbito dos intervalos *naturais* e consonantes, quando antes era considerado dissonante). E muitas vezes mudou porque mudava a relação entre objeto e nossas faculdades (no caso do intervalo de terça, houve uma adaptação progressiva da sensibilidade auditiva a novos hábitos sonoros ousados por um executante menos preconceituoso). Mesmo assim, mudadas as condições de equilíbrio formal do objeto artístico, a teoria estética segundo a qual o valor do objeto artístico devia residir numa condição de equilíbrio formal não foi renegada. A ideia de que o prazer estético deve nascer de um acordo entre o objeto e a expectativa de nossas faculdades só entrou em crise bem mais tarde, quando surgiu a hipótese de que, ao contrário, para agradar o objeto deveria provocar estupor e "maravilha" e, portanto, manifestar uma desproporção em relação às mesmas faculdades. Temos então dois casos: no primeiro, a mudança histórica do gosto e das práticas operativas não coloca em crise a formulação estética, obrigando-a, porém, a definir o próprio campo de aplicação de maneira mais ampla; no segundo, o desenvolvimento histórico obriga uma revisão de toda a instalação categorial.

Essa série de objeções levantadas contra a posição de Formaggio pretendia, portanto: 1) demonstrar, por um lado, a possibilidade e a legitimidade de uma atividade filosófica que vise numa definição geral da arte; 2) estabelecer, por outro, que a atividade definitória deve coexistir, num outro nível, com uma assunção filosófica geral que explique a mutabilidade das perspectivas poéticas e das definições estéticas, como, aliás, de qualquer definição filosófica.*

---

* Uma definição geral da arte nos termos expostos não se torna, portanto, uma espécie de enrijecimento supra-histórico da mutável progressão concreta das experiências: a decisão de tentar definições da arte, sob a forma de modelos descritivos voltados para a identificação de uma estrutura comum em experiências diversas, nasce precisamente da constatação da historicidade das experiências artísticas, da necessidade de dar conta dessa historicidade e, justamente, de elaborar modelos gerais para dispor de instrumentos que permitam atuar no desenvolvimento das experiências, explicando-as e tentando um discurso geral a respeito delas. A afirmação de Banfi (cujo pensamento está na raiz das posições de Formaggio), segundo a qual "é necessário que a exigência teórica [...] reconheça sua tarefa não numa generalização simplificadora da experiência, mas antes na descoberta da lei de sua tensão interna multiforme e de seu movimento" ("Esperienza estetica e vita dell'arte", em *I problemi di un'estetica filosofica*, Florença-Milão, 1961), obriga-nos, aliás, a pensar que é impossível falar de uma tensão multiforme na vida da arte sem dar antes um sentido à palavra "arte", o que implica justamente a formulação de um *modelo geral da arte*; e somente nesta altura será possível verificar a validade de tal modelo, controlando de que modo será preenchido, pouco a pouco, pelos diversos conteúdos históricos concretos. Se para Banfi, como já sugeria Formaggio, perguntar-se o que é a arte constitui um tipo de questão pré-galileana, é preciso especificar também que significado aquele que indaga empresta à expressão "O que é". Há um sentido no qual perguntar-se "o que é a arte?" equivale à pergunta metafísica "o que é o mundo?"; contudo, elaborar uma definição tentativa da arte não significa querer exaurir para sempre o problema de uma essência da arte, mas sim elaborar um modelo de fenômenos artísticos. Semelhante elaboração de modelos não exclui, como se tentou demonstrar, a consciência da historicidade dos próprios modelos. Ao contrário, é essa consciência histórica que leva a elaborar modelos.

Acreditamos que o próprio Formaggio oscila entre os dois polos dessa coexistência e que não consegue escapar dessa oscilação justamente porque é um homem de seu tempo, que se move num universo de valores do qual não pode dar conta. Nesse sentido, a acusação de contaminação, que se faz a seu ideal de absoluta pureza teórica, resolve-se numa tentativa de salvaguardar a indubitável atualidade e concreta humanidade de seu discurso. Porque existe um limite perigoso, além do qual a pureza teórica torna-se forma vazia de todos os possíveis. A certa altura, Formaggio faz referência ao campo da experiência moral: "uma filosofia moral que pretenda salvaguardar integralmente a pureza do próprio movimento teórico, não poderá jamais ter como tarefa a definição conceitual do que é a moral, pois é da natureza deste tipo de definição determinar esta ou aquela moral [...] mas não a lei de infinita constituição de todos os conceitos para todas as morais possíveis, pois esta exige a passagem para o plano das ideias da razão; portanto, mesmo a filosofia moral, se tiver de assumir uma tarefa, não será a definição conceitual, mas antes encontrar e traçar um ideal metodológico e racional do campo de qualquer possível experiência moral" (p. 134 de *Studi di estetica*). E mesmo aqui a situação é dúbia: é verdade que em toda discussão filosófica sobre moral a consciência (que deve resolver-se em critérios metodológicos para a discussão) de certa relatividade das ideias morais através dos tempos e segundo o espaço é indispensável, tornando necessária uma definição do comportamento moral que seja aplicável aos vários comportamentos morais concretos, de modo que não aconteça conosco o que acontecia com os viajantes de outrora, que julgavam certos selvagens bárbaros e amorais só porque não percebiam que suas relações eram reguladas por um código diverso do nosso; e é verdade também que, além desta assunção metodológica, perfila-se o universo dos vários comportamentos morais, descrito pela antropologia (assim como uma história e uma análise das poéticas descreve o universo das várias ideias de arte). Mas ainda resta espaço para uma atividade filosófica que, da observação dos costumes, remonte a certas hipóteses sobre o comportamento humano, segundo tentativas de orientação e esclarecimento, consciente de sua historicidade. E se, mesmo constituindo-se numa zona autônoma de discurso (que não é aquela dos sistemas éticos individuais, de uma seita religiosa ou de uma tribo), ainda corre o risco de tornar-se às vezes normativa, é um risco a ser enfrentado. Devendo escolher entre a formulação geral kantiana (o fazer dos homens, o fim e não o meio das próprias ações), que fatalmente torna-se normativa e, portanto, proíbe-nos de, por exemplo, sacrificar mil de homens numa experiência científica ou sociológica, e o complexo sistema de regras através das quais Moore, nos *Principia Ethica*, propõe — mesmo que por via empírica — uma lei de infinita constituição de todos os conceitos para todas as morais possíveis (e, portanto, torna pensável um universo de valores no qual os homens podem ser coerentemente entendidos como meios), mesmo reconhecendo a necessidade de formulações como esta última, considero que a atividade filosófica deve comprometer-se também em operações do primeiro tipo.

Talvez porque o destino da atividade filosófica pareça, hoje, mais rico de possibilidades na direção de um comprometimento contínuo com outros níveis do saber do que na direção de uma pureza teórica a ser perseguida a qualquer custo. E a polêmica de Formaggio mostra-se ainda mais viva quando se substancia numa tomada de consciência apaixonada das próprias motivações históricas.

1963

II. O CONCEITO DE FORMA NAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

O problema da obra aberta*

No curso da presente exposição pretendemos indicar alguns fenômenos de arte, que podem parecer singularmente diversos da noção tradicional de "obra de arte" válida no mundo ocidental contemporâneo, mas são capazes de apontar um novo modo de entender a relação com a obra e com sua fruição por parte de um público. Trataremos a seguir de ver que mudança da sensibilidade estética (ou mesmo da sensibilidade cultural em geral) tais fenômenos comportam e em que medida podem ser definidos correntemente a partir das categorias estéticas em uso atualmente. Advertimos, ademais, que os exemplos que forem sendo adotados não pretendem descrever a natureza "essencial" das obras citadas, mas as intenções com que foram produzidas. Discutiremos, em suma, sobre poéticas, sem pronunciar juízos estéticos.

Em geral, dois aspectos estão implícitos na noção de "obra de arte": a) o autor realiza um objeto completo e definido, segundo uma intenção bem precisa, aspirando uma fruição que o reinterprete assim como o autor o pensou e quis; b) o objeto, no entanto, é desfrutado por uma pluralidade de fruidores e cada um deles levará ao ato de fruição as próprias características psicológicas e fisiológicas, a própria formação ambiental e cultural e as especificações da sensibilidade que as contingências imediatas e a situação histórica comportam; portanto, por mais honesto e total que seja o empenho de fidelidade à obra a ser apreciada, cada fruição será inevitavelmente pessoal e restituirá a obra num de seus aspectos possíveis. Em geral, o autor não ignora esta condição da situacionalidade de cada fruição, mas produz a obra como "abertura" para essas possibilidades, uma abertura que, todavia, oriente tais possibilidades no sentido de provocar respostas diferentes, mas consonantes com um estímulo definido em si. Preservar esta dialética de "definição" e "abertura" parece essencial para uma noção de arte como fato comunicativo e diálogo interpessoal.

---

* Exposição no XII Congresso Internacional de Filosofia, Veneza, 1958 (publicada nas Atas do Congresso, vol. VII, p. 1349, Florença, Sansoni, 1961).

Por outro lado, nas antigas concepções da arte, o acento era colocado implicitamente no polo da "definição" da obra. Por exemplo, o tipo de comunicação poética à qual aspira a poesia dantesca exige do leitor uma resposta de tipo unívoco: o poeta diz uma coisa e espera que o leitor a receba assim como ele pretendeu dizê-la. Mesmo quando expõe a teoria dos quatro sentidos, Dante não sai desta ordem de ideias: a poesia pode ser interpretada em quatro modos, pois visa estimular a compreensão de quatro ordens de significados, mas os significados são quatro e não mais, e todos os quatro foram previstos pelo autor que tenta, ademais, orientar o leitor para sua exata compreensão.

O desenvolvimento da sensibilidade contemporânea, ao contrário, foi acentuando a aspiração a um tipo de obra de arte que, cada vez mais consciente da perspectividade das "leituras", coloca-se como estímulo a uma livre interpretação orientada apenas em seus traços essenciais. Já nas poéticas do simbolismo francês da segunda metade do século XIX, vemos que o intento do poeta consiste em produzir, sim, uma obra definida em si, mas para estimular um máximo de abertura, de liberdade e de imprevisto fruitivo. A "sugestão" simbolista visa favorecer não tanto a recepção de um significado preciso, mas antes um esquema geral de significado, um halo de significados possíveis, todos igualmente imprecisos e igualmente válidos, segundo o grau de acuidade, de hipersensibilidade e de disposição sentimental do leitor.

Essa intenção fica mais clara em obras de chave abertamente simbólica, entre as quais podemos incluir, por exemplo, as obras de Kafka. Enquanto o alegorismo clássico colocava um referente bem preciso para cada figura, o simbolismo moderno é simbolismo "aberto" justamente porque pretende ser antes de tudo comunicação do indefinido ou do ambíguo, do polivalente. O símbolo da literatura e da poesia moderna tende a sugerir um "campo" de respostas emocionais e conceituais, deixando a determinação desse "campo" à sensibilidade do leitor. Este apelo à autonomia das perspectivas fruitivas não está apenas nas poéticas órfico-simbólicas, nas poéticas que, *grosso modo*, poderíamos definir como irracionalistas. Há também um apelo consciente à abertura fruitiva numa poética racionalista como a de Bertolt Brecht, por exemplo. Mesmo construindo dramas de intenção pedagógica, voltados para a comunicação de uma ideologia bem precisa, este autor quer declaradamente operar de modo que tais dramas não apresentem conclusões teóricas explícitas: a nota técnica da "representação épica" tende justamente a estimular no espectador um juízo autônomo e crítico sobre uma realidade de vida que o ator apresenta "distanciando-a" de si, sem tentar agir emocionalmente sobre o espectador, deixando-o livre para concluir autonomamente diante das *provas* fornecidas. Obras como *Galileu* manifestam precisamente essa ambiguidade dialética de duas teses contraditórias, que aparentemente não se combinam numa síntese final.

A estas obras que, de um modo ou de outro, demandam ao fruidor reações interpretativas muito livres, poderíamos acrescentar outras obras que têm em si uma sorte de mobilidade, uma capacidade de reapresentar-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como novas, dotadas de perspectivas diversas. Um exemplo, fácil, mas nem por isso negligenciável, é constituído por certos objetos a meio caminho entre a escultura de galeria e o objeto de decoração, como os móbiles de Calder, entidades plásticas que se metamorfoseiam continuamente, oferecendo-se sempre sob novos ângulos visuais. No limite máximo, temos, ao contrário, algumas obras literárias que, pela complexidade de sua estrutura, pela inter-relação complexa dos planos narrativos, valores linguísticos, *relais* semânticos, solicitações fonéticas, evocações místicas e remissões culturais, tendem, nas intenções do autor, a viver vida própria, renovando continuamente os próprios significados, oferecendo-se a uma inexaurível possibilidade de leitura, autoproliferando as próprias perspectivas e aspirando, enfim, a constituir um sucedâneo do mundo. A realização máxima desta poética encontra-se nas obras de Joyce, particularmente o *Finnegans Wake*: aqui a obra pode ser realmente comparada a um monstruoso cérebro eletrônico que produz estímulos e respostas em virtude de uma série tão complexa de conexões que torna impossível o controle de todas as suas possibilidades.

Independentemente da diversidade dos terrenos ideológicos e morais em que todas estas poéticas deitam raízes, é preciso reconhecer que elas nunca dissolvem totalmente a obra na pluralidade das fruições, porque, seja como for, o autor sempre estabelece uma orientação básica: a definição de um "objeto" é substituída pela definição mais ampla de um "campo" de possibilidades interpretativas. A obra de Kafka espera do leitor uma reação hermenêutica não unívoca, mas o esquema dos significados que propõe é ligado a uma visão de mundo que é possível identificar e definir em seus componentes históricos e culturais (o que se faz ao incluir Kafka entre os representantes de uma literatura da crise, da ambiguidade ou da angústia, de tal modo que nem as interpretações teológicas de sua obra saem deste âmbito problemático). Brecht demanda uma resposta crítica livre do espectador, mas trata de orientá-lo de modo que as provas apresentadas sejam um estímulo para uma resposta de tipo revolucionário e pressupõe idealmente, como muitas de suas páginas teóricas atestam, que o espectador tenha hábitos lógicos advindos do método dialético marxista. Enfim, um móbile se metamorfoseia dentro dos limites permitidos — e previstos — por sua estrutura e uma obra literária como o *Finnegans* com certeza não esgota todos os possíveis (como uma mente divina onisciente), mas apenas uma rede complexa de possibilidades não inteiramente previstas por seu autor: o "campo" de reações possíveis que os estímulos permitem é vasto, mas trata-se sempre de um "campo", cujos limites são determinados pela natureza e pela organização dos estímulos. Todas essas obras têm, ademais, uma característica através da qual se identificam com a obra de arte de tipo clássica: a cota de "abertura", de contingência e possibilidade está do lado da interpretação — mas a obra se oferece à interpretação quando já está produzida.

O fato singular que sugeriu a presente exposição foi dado, ao contrário, pela presença nos últimos tempos e em setores diversos de obras cuja "indefinição", cuja abertura o fruidor pode realizar sob o aspecto produtivo.

Trata-se de obras que se apresentam ao fruidor *não completamente produzidas ou acabadas* e, portanto, a fruição consiste na complementação produtiva da obra; complementação produtiva na qual se exaure também o próprio ato da interpretação, pois o modo da complementação manifesta a visão particular que o fruidor tem da obra.

Um primeiro exemplo a ser citado parece ser a recente construção da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Caracas. Esta escola de arquitetura foi definida como "uma escola a ser inventada a cada dia" e constitui um notável exemplo de arquitetura em movimento. As salas de aula são construídas por meio de painéis móveis, de modo que, segundo o problema arquitetônico ou urbanístico em discussão, professores e alunos podem construir um ambiente de estudo adequado, modificando a disposição e a fisionomia estética do local. Aqui também, o modo de ideação da escola determinou o campo das possibilidades formativas, tornando possível apenas determinada série de elaboração com base numa estrutura dada permanentemente; mas, de fato, a obra não se apresenta mais como forma definida de uma vez por todas, mas como um "campo de formatividade".

Um exemplo totalmente diverso (mas que sugere observações análogas) é dado por algumas produções recentes da música pós-weberiana. Falamos sobretudo do *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen. Nesta obra, o autor prevê um resultado diverso para cada execução da peça, entregando-se à escolha do executante. De fato, a partitura apresenta-se de um modo bastante inusitado, como uma grande folha sustentada por uma moldura própria, na qual se veem alguns grupos de notas, como várias frases musicais nitidamente separadas umas das outras. "O intérprete", diz o autor,

> lerá a folha sem nenhuma intenção preconcebida, ao acaso, e começará a executar a peça formada pelo primeiro grupo que seu olhar encontrar: ele mesmo decidirá a velocidade, o nível dinâmico e o tipo de ataque segundo o qual este grupo deverá ser articulado. Terminado o primeiro grupo, o intérprete lerá as indicações de velocidade, de dinâmica e de ataque assinaladas no final deste e, lendo, também ao acaso, um outro grupo, tratará de executá-los

> segundo estas três indicações. [...] Cada grupo pode ser ligado a cada um dos outros dezoito, de modo que cada grupo pode ser executado em cada uma das seis velocidades, das seis intensidades e das seis formas de ataque.

Nessa *ars combinatoria* musical é claro que a casualidade das escolhas possibilita uma infinidade de execuções diferentes, pois muitos grupos de notas podem até não aparecer efetivamente no curso de várias execuções, enquanto outros podem aparecer várias vezes nesta. Contudo, os grupos são aqueles e não outros; ao colocá-los, o autor orientou e determinou implicitamente a liberdade do intérprete.

Uma composição análoga é aquela de Henri Pousseur, outro representante da nova música, que assim se exprime a respeito de sua composição, *Scambi* (realizada registrando em fita magnética os sons obtidos com aparelhagens eletrônicas):

> *Scambi* não constitui tanto uma peça quanto um campo de possibilidades, um convite à escolha. É constituída por dezesseis seções. Cada uma delas pode ser concatenada a outras *duas*, sem que a continuidade lógica do devir sonoro fique comprometida: com efeito, duas seções são introduzidas por características semelhantes (a partir das quais evoluem sucessivamente de maneira divergente), outras duas podem, ao contrário, conduzir ao mesmo ponto. Como é possível começar e acabar com qualquer seção, um grande número de ordens cronológicas torna-se possível. Enfim, as duas seções que começam num mesmo ponto podem ser sincronizadas dando lugar assim a uma polifonia estrutural mais complexa. [...] Não é proibido imaginar essas propostas formais gravadas em fita magnética e colocadas tal e qual no comércio. Desde de que disponha de uma instalação acústica relativamente custosa, o próprio público poderá exercitar a partir delas, no domicílio, uma imaginação musical inédita, uma nova sensibilidade coletiva da matéria sonora e do tempo.

As interrogações teóricas colocadas por esses fenômenos são muitas e envolvem questões de estética, filosofia, análise dos costumes, sociologia. As respostas saem dos limites puramente constatativos da presente exposição. É possível, contudo, arriscar algumas observações a título puramente orientativo.

Antes de mais nada, no quadro da sensibilidade corrente, essa progressiva tendência à *abertura* da obra acompanha uma evolução análoga da lógica e das ciências, que substituíram os módulos unívocos por módulos plurivalentes. As lógicas com vários valores, a pluralidade das explicações geométricas, a relatividade das medidas espaço-temporais, a própria pesquisa psicofenomenológica das ambiguidades perceptivas como momento positivo do conhecimento — todos esses fenômenos servem como um fundo esclarecedor para o desejo de "obras com vários desenlaces" que substituem, também no campo da comunicação artística, a tendência à univocidade por aquela tendência à possibilidade típica da cultura contemporânea.

Em segundo lugar, enquanto certas experiências de *obra aberta a uma fruição vaga* exprimiam ainda uma sensibilidade de tipo decadente e um desejo de fazer da arte instrumento de comunicação teoricamente privilegiado, os últimos exemplos de *obras abertas a um complemento produtivo* exprimem uma evolução radical da sensibilidade estética. Os exemplos de arquitetura em movimento manifestam um novo sentido da relação entre a obra e o fruidor, uma integração ativa entre produção e consumo, uma superação da relação puramente teórica de *apresentação-contemplação* num processo ativo para o qual convergem motivos intelectuais e emocionais, teóricos e práticos. Fenômenos de decoração agora em série (luminárias e poltronas capazes de assumir formas e angulações diversas, estantes variadamente recomponíveis etc.) oferecem o exemplo de um *desenho industrial* que é um convite contínuo à formatividade e à adequação crescente do ambiente às nossas exigências de utilidade e esteticidade. Em tal quadro, mesmo os fenômenos musicais, há tempos ligados à relação *apresentação-contemplação* típico da sala de concerto, também exigem agora uma fruição ativa, uma coformação que, ao mesmo tempo, se resolve em educação do gosto, em renovação da sensibilidade perceptiva. Se um dos motivos da deseducação estética do público (e, portanto, da fratura entre arte militante e gosto corrente) é dado pelo sentido da inércia estilística, pelo fato de que o fruidor é levado a apreciar apenas os estímulos que satisfazem seu senso das probabilidades formais (de modo que aprecie apenas melodias iguais às que já ouviu, as mais óbvias das linhas e relações, as histórias de final habitualmente "feliz"), temos de concordar que a *obra aberta* de novo tipo também pode constituir, em circunstâncias sociologicamente favoráveis, uma contribuição para a educação estética do público comum.

1958

Necessidades e possibilidades nas estruturas musicais

1. Análise do inefável

Desde as primeiras especulações sobre estética, a atenção filosófica a respeito do fenômeno da arte explicitou-se em duas direções. Duas direções bastante conhecidas, mas em vez de defini-las, será mais oportuno mostrá-las coexistindo num clássico da estética, aliás, a mais madura expressão da estética antiga (bem como a *Poética* aristotélica): o pequeno tratado *Sobre o Sublime*.

O Anônimo procura indubitavelmente definir a arte por sua essência, mostrando sua alma profunda, aquele "não sei quê" que faz a palavra poética transmitir emoções que os outros tipos de discurso eludem e o sinal de sua maturidade filosófica está justamente na identificação (então) da exigência desta definição. Mas mal ele acaba de elaborar uma categoria capaz de nomear este "não sei quê" (o Sublime, justamente) e eis que não é mais capaz de defini-la. Estabelecida sua extensão, seu âmbito de aplicabilidade, não consegue indicar sua *intenção*, os elementos que concorrem para defini-la.

Diante de pergunta "o que é o Sublime" (e é fácil ver como esta questão é transponível para termos contemporâneos: "o que é a liricidade, o que é o específico do discurso estético, o halo de sugestividade que se cria em torno da palavra poética"), o Anônimo limita-se a dizer *o que se sente* diante do Sublime, e de que modo *se pode realizá-lo*; recorda como a presença do sentimento é necessária ao Sublime, mas como o sentimento por si só não constitui o Sublime; apela para a capacidade de conceber pensamentos nobres, mas para sempre no limiar da definição de uma categoria com a qual pretendia definir um fenômeno indefinível — pelo menos assumido em sua especificidade justamente enquanto indefinível. A definição transforma-se (e trata-se de um destino comum a toda estética da intuição, do sentimento, da "liricidade") em *nomeação*, a categoria transforma-se em procedimento mágico, com o qual — na ausência de uma posse da coisa — ela é nomeada, presumindo-se com isso tê-la colocado sob nosso poder, mas na realidade, apenas deslocando os termos do problema. Ora, a franja de indefinibilidade não diz mais respeito à ideia da arte, mas a ideia de uma ideia da arte, num jogo de petições de princípio que pode se transformar em tratado de estética, alto exercício hermenêutico, mas não deixa, por isso mesmo, de continuar a ser uma renúncia da inteligência definitória (e, portanto, da filosofia) diante do próprio objeto.

Salvo que o Anônimo do Sublime (e aqui está a sua lição) realiza um salto para sair do círculo das petições de princípio. Passa da definição pela essência a uma fenomenologia dos meios de comunicação e dos efeitos consequentes: analisa, em suma, os estilemas, os artifícios, a estrutura comunicativa do discurso poético. E descobre os vários modos como um período, uma frase, provocam determinada cadeia de reações no fruidor. Só então aparece com clareza como, da medida original em que a reação é provocada — intimamente ligada à forma, *similata* nas palavras e nos sons, e, portanto, tornada exemplar, irrepetível, pessoal — pode brotar uma emoção que, por sua inabitualidade (como inabitual era o desvio estilístico da norma, o uso original dos artifícios retóricos) subjuga o ouvinte, oferecendo uma matéria conceitual e narrativa numa contração emocional particular, oferecendo um mundo impregnado de emoção. Emoção que é *da* e *na* palavra poética — como artifício de estilo —, mas é também *do* e *no* fruidor, levada a confluir do fruidor à fórmula verbal, em virtude precisamente da reação psicológica provocada pela fórmula verbal.

Os exemplos do Anônimo são decisivos (e ainda representam, não a primeira, mas uma das mais completas e maduras análises de "*stilcritica*" de toda a história): eis que, no décimo canto da *Odisseia*, no discurso de

Euríloco, uma série de assíndetos desdobra-se com rapidez e evidencia um estado de agitação; que, em Xenofonte, a passagem imprevista para o uso do presente no curso de uma narração torna fortemente dramático um episódio; que no livro XV da *Ilíada*, quando Heitor exorta os troianos, o salto da narrativa em terceira pessoa para o incitamento em primeira pessoa joga, num átimo, o leitor bem no meio da cena... E assim por diante.

O estudo das estruturas da obra fornece então a chave da emoção estética que provoca e ao mesmo tempo oferece o esquema de uma emoção possível. O inefável não aparece no tecido da obra analisada, mas a obra analisada fornece o esqueleto de uma *máquina geradora do inefável.*

A definição desse esqueleto é a definição da Emoção Estética. Não uma definição por essência, pois a essência desta emoção é deslocada no processo transacional através do qual, a partir do esquema desfrutado, se engendra, através da resposta do fruidor, o senso de inefabilidade, o halo emocional. Mas o esquema e o esqueleto são trazidos à tona justamente para explicar o inefável, na medida em que o destroem, reduzindo-o a uma série de artifícios que o tornam engendrável. Uma estrutura comunicativa e um tipo de resposta emotivo-intelectual: eis as duas realidades às quais a análise nos conduz. Aquilo que estava no "meio" — a obra como mistério inefável — desapareceu: mas ao desaparecer deixou dito o que é a obra de arte e o sentimento que engendra.

As observações sobre os procedimentos analíticos no Anônimo do Sublime serviam como introdução a um discurso sobre análises contemporâneas de tipo bem diverso e de resultados talvez mais radicais. Mas tratava-se de identificar uma raiz comum, um comportamento constante da especulação estética através dos séculos: a escolha — no dilema bipolar entre a definição "essencial" do inefável e a análise das estruturas que engendram a impressão psicológica de inefabilidade — do segundo polo.

A análise das estruturas comunicativas e do mecanismo de recepção que comportam, como primeiro passo de toda reflexão estética, torna-se ainda mais indispensável quando aparecem na história da arte novos tipos de estrutura, que implicam esquemas diversos de reação. Em princípio, poderá emergir da análise uma diversa definição geral da emoção estética ou uma definição simplesmente mais abrangente, resultante do alargamento das definições precedentes — capazes de definir também a nova porção de experiência estética, desde que lidas numa acepção mais ampla. Verificação salutar, que deve permitir que o discurso teórico se adapte continuamente à realidade em ato e que as categorias aumentem continuamente a própria extensão e, portanto, a própria riqueza de determinações intencionais.

2. A emoção musical: uma explicação psicológica

Um dos campos onde as estéticas do inefável entregaram-se com ímpeto mais livre às próprias divagações literárias sobre o mistério da arte foi, talvez, o da música. A presença de um discurso aparentemente desprovido de significados ou, de todo modo, desprovido de correspondências verbais rigorosas, levava facilmente a supor que se tratava de uma espécie de livre germinação do imponderável, de uma linguagem nativa dos sentimentos no seu imediatismo pré-verbal e pré-categorial, de um reino da efusividade pura. Por outro lado, o âmbito da comunicação musical é aquele que mais propriamente se presta ao estudo numa chave oposta, na linha do outro polo do supracitado dilema, e por razões que qualquer estudante de solfejo, qualquer modesto instrumentista e qualquer compositor sempre conheceram, além das superestruturas filosóficas das estéticas românticas: obediente a regras morfológicas e sintáticas de uma precisão absoluta e de absoluta transcribilidade, o discurso musical, antes de ser o lugar do mistério, é o lugar de uma absoluta clareza linguística.

Mais do que qualquer outro, o discurso musical presta-se a ser analisado estruturalmente, em termos de relações mensuráveis e concretas. Um dado ritmo tem sua expressão matemática, o próprio som pode ser expresso por frequências, as relações harmônicas têm um código próprio. Isso não significa que um discurso sobre a natureza da música deva, a qualquer custo, evitar referências ao mundo dos sentimentos que ela suscita no ouvinte, um mundo que existe, que é ligado inevitavelmente ao fato musical e que seria, portanto, loucura ignorar; mas a relação com o fruidor caracteriza-se justamente como relação entre um complexo de estímulos sonoros dotados de determinada organização (analisável) e uma reação humana que ocorre segundo modelos de comportamento psicológico e cultural (elas também analisáveis ou pelo menos descritíveis). O tipo de reação ao estímulo reconfirma, aliás, o próprio estímulo como elemento de um discurso orgânico e interage com o complexo dos estímulos para conferir-lhes um significado: mas este é o significado próprio do discurso musical e não é referencial, mas interno à estrutura, incorporado no discurso (ou seja: no *sentido*, a direção autônoma do discurso, não um pretenso mundo externo ao qual o discurso se referiria); um *embodied meaning* diferente do *designative meaning*. Estes são os termos usados por Leonard B. Meyer em seu volume *Emotion and Meaning in Music*,* que nos parece um exemplo acurado desta atitude.**

Trata-se de um estudo sobre as estruturas e ao mesmo tempo sobre os modelos de reação: dois aspectos ligados, pois, como dissemos, a estrutura só assume um significado quando é interpretada segundo modelos de reação. O instrumento científico que Meyer usa para descrever essa relação é a psicologia da forma, tomada com certa autonomia (cujos confins veremos mais adiante). Segundo Wertheimer, o processo de pensamento pode ser descrito do seguinte modo: dada a situação S1 e a situação S2 que representa a solução de S1, o termo *ad quem*, o processo é uma transição da primeira situação para a segunda, transição em que S1 é estruturalmente incompleta, apresenta uma divergência, uma ambiguidade de estrutura, que vai se definindo e resolvendo aos poucos até a composição em S2. Esta noção de processo é utilizada por Meyer em relação ao discurso musical: um estímulo apresenta-se à atenção do fruidor como ambíguo, inconcluso, e produz uma *tendência a obter satisfação*. Em suma, ele instala a crise de modo que o ouvinte tem necessidade de encontrar um ponto firme para resolver esta ambiguidade. Nesse caso, surge uma emoção, pois a tendência a uma resposta é inadvertidamente interrompida ou inibida; se a tendência fosse satisfeita, não haveria disparo emocional. Mas como uma situação estruturalmente débil ou de organização dúbia cria tendências ao esclarecimento, todo adiamento imposto ao esclarecimento provocará um movimento afetivo. Esse jogo de inibições e reações emocionais intervém para fornecer um significado ao discurso musical: enquanto na vida cotidiana se criam várias situações de crise que não se resolvem e se diluem acidentalmente assim como surgiram, na música, a inibição de uma tendência torna-se significante na medida em que a relação entre tendência e solução torna-se explícita e a leva a uma conclusão. Unicamente pelo fato de concluir-se, o círculo *estímulo-crise-tendência que surge/satisfação que sobrevém/restabelecimento de uma ordem* adquire significado. "Na música, o próprio estímulo, a música, ativa as tendências, inibe-as e providencia soluções significantes."*

---

* The University of Chicago Press, 1956.

** No primeiro capítulo, o autor considera a natureza do significado intelectual e emocional, a inter-relação entre os dois, as condições capazes de provocá-los e o modo como tais condições são levadas a termo em resposta ao estímulo musical. Do segundo ao quinto capítulo, temos o exame das condições sociais e psicológicas em cujo âmbito a resposta à música dá lugar a uma relação comunicativa e ao surgimento de um significado. Nos capítulos seguintes, o autor extrai exemplos de diversas tradições e civilizações musicais para esclarecer as teses da obra.

Como surge uma tendência, de que tipo é a crise e que tipo de solução pode aparecer para satisfazer o ouvinte, tudo isso é esclarecido através do apelo à *Gestaltheorie*: as leis da forma regem essa dialética psicológica. Vale dizer: as leis da "*pregnância*", da *curva boa*, da vizinhança, da igualdade etc. Está presente no ouvinte a exigência de que o processo se conclua segundo uma *simetria* e se organize do modo *melhor* possível, em harmonia com certos modelos psicológicos que a teoria da forma reconhece como presentes tanto nas coisas quanto nas nossas estruturas psicológicas. Como a emoção nasce do bloqueio da regularidade, a tendência à forma boa e a memória de passadas experiências formais intervêm na audição para, diante da crise que surge, criar *expectativas*: previsões da solução, prefigurações formais nas quais a tendência inibida se resolve. Como a inibição perdura, emerge um prazer da espera, quase uma sensação de impotência diante do desconhecido: e quanto mais inesperada é a solução, mais intenso o prazer quando ela se verifica. Portanto, como o prazer é dado pela crise, aparece claramente no discurso de Meyer que, se as leis da forma são a base da compreensão musical, elas só regem o discurso como um todo sob a condição de serem continuamente violadas durante o desenvolvimento; e a espera do ouvinte não é uma espera de conclusões óbvias, mas de conclusões inusitadas, de ofensas à regra que tornem mais plena e batalhada a legalidade final do processo. Portanto, a repetição simétrica e contínua de um evento musical, se pode assumir num caso o caráter inesperado de uma dilação na expectativa de compor-se, em outro, pode aparecer apenas como expressão de um nível formal muito baixo, que no fundo responde muito bem às exigências da forma, mas tem necessidade de decompor-se e complicar-se para dar lugar à espera e, portanto, ao advento de uma solução bem mais complexa, conquistada com esforço (p. 25-32).

---

* Essa teoria das emoções é declaradamente deweyana e deweyano é o conceito de um *círculo* de estímulos e respostas, crises e soluções perfeitamente *fulfilled*: e é o conceito de *experiência* (cf., em particular, p. 32-37).

Mas a simples adoção dos princípios da psicologia da forma não basta para explicar o conceito de discurso musical que Meyer propõe: a própria definição de forma "boa", tal como é dada pelos gestaltistas, sempre foi muito ambígua e remete definitivamente à assunção de um realismo otimista segundo o qual "boa" é a configuração que os dados naturais assumem necessariamente dispor-se espontaneamente em complexos unitários. A interpretação mais óbvia da legalidade de uma *Gestalt* ainda é aquela dada em termos de isomorfismo: uma estrutura organiza-se de modo diverso segundo as condições do campo em que nasce, mas nos limites dessa situação tende a assumir as feições mais simples e regulares, o maior equilíbrio, coesão, simetria, homogeneidade, concisão. E tais características são as mesmas tendências espontâneas dos processos naturais e, portanto, são *boas* porque são *naturais*: obedecendo às mesmas leis de organização, a percepção humana tende a ver as formas do mesmo modo e segundo as mesmas leis.* Transportando tais afirmações para o campo musical, não se percebe por que o ouvinte é levado a desejar situações de crise lá onde o discurso musical não as cria, gerando, portanto, monotonia; aquilo que em música é monotonia, não poderia, talvez, ser entendida, gestalticamente falando, como um modelo elementar, mas perfeito, de organização "boa"?

Meyer se dá conta desses limites da psicologia da forma e sua solução parece aproximar-se daquela que um seguidor da psicologia transacional escolheria. O que intervém para definir nossas esperas e nossas tendências (a alimentar uma série de exigências formais) não é a adesão natural à felicidade organizativa dos processos naturais, mas todo um mundo de experiências precedentes, que nos guiam na escolha da organização perceptiva dentro de um dado campo de estímulos. Em outras palavras e a propósito de uma percepção musical, intervém um dado de cultura para definir qual é para nós a organização ótima. Isso significa que a música não é uma linguagem universal, mas que a tendência a certas soluções mais do que a outras é fruto de uma educação e de uma civilização musical historicamente determinadas. Eventos sonoros que são elementos de crise para uma cultura musical para uma outra podem ser exemplos de legalidade que beiram a monotonia. A percepção de um todo não é imediata e passiva: é um fato de organização que *se aprende* e que se aprende num contexto sociocultural; neste âmbito, as leis da percepção não são feitas de pura naturalidade, mas formam-se dentro de determinados modelos de cultura (cf., particularmente, p. 57). Meyer cita o exemplo de um conjunto de estímulos constituído pelas letras TTRLSEE e propõe diversos modos de agrupá-las e organizá-las de modo que delas resultem agregados formalmente satisfatórios: TT RLS EE, por exemplo, obedece a certas leis de contiguidade muito elementares e tem um efeito de indubitável simetria. Contudo, um leitor inglês será certamente levado a preferir a seguinte forma: LETTERS. Nela, ele encontrará um significado e, portanto, a seus olhos, ela vai parecer "boa", sob todos os aspectos. A organização aconteceu, portanto, segundo uma experiência adquirida, isto é, segundo os modos de uma ortografia e de uma língua (p. 84). O mesmo acontece com um conjunto de estímulos musicais, diante dos quais a dialética das crises, das esperas, previsões e soluções satisfatórias obedece a leis histórica e culturalmente situáveis. A civilização auditiva do mundo ocidental, pelo menos até o início do século XX, era tonal e é no âmbito de uma civilização tonal que certas crises serão crises e certas soluções serão soluções; se passarmos a examinar determinada música, primitiva ou oriental, por exemplo, as conclusões serão diversas.

---

* "O conhecimento não cria a organização do próprio objeto: ele a limita, na medida em que é um conhecimento verdadeiro e eficaz. Não é a razão que dita suas leis ao universo, mas existe antes uma harmonia natural entre razão e universo, pois obedecem às mesmas leis de organização" (P. Guillaume, *La Psychologie de la Forme*, Paris, 1937, p. 204).

No entanto, embora a análise de Meyer remeta-se a diversas civilizações musicais para identificar vários modos de organização formal, a seguinte assunção parece implícita em seu discurso: cada civilização musical elabora a sua sintaxe e neste âmbito ocorre uma audição orientada, justamente, por modelos de reação educados por uma tradição cultural; cada modelo de discurso tem suas leis, que são, de novo, as leis da forma, e a dinâmica das crises e soluções obedece a certa necessidade, a direções formativas fixas. No ouvinte domina a tendência a resolver as crises no repouso, a perturbação, na paz, o desvio, no retorno a uma polaridade definida pelo costume musical de uma civilização. A crise é válida tendo em vista a solução, mas a tendência do ouvinte é tendência à solução, não à crise pela crise. Por isso, os exemplos escolhidos por Meyer referem-se todos eles à música clássica tradicional, pois no fundo sua argumentação vem sustentar um comportamento conservador da música europeia, ou seja, apresenta-se como interpretação psicológico-estrutural da música *tonal*. Parece-nos que, ao tentar usar tais categorias psicológicas e estéticas para explicar um tipo de música que já não é tonal (e que é a música dos nossos dias, a música de Webern e dos pós-webernianos, uma música viva, portanto, que com sua presença perturba qualquer tipo de explicação que não se adapte *também* a ela), os instrumentos explicativos propostos não se mostram mais satisfatórios.

3. A fruição da música contemporânea

Em seu artigo sobre *A nova sensibilidade musical*, Henri Pousseur* sublinha justamente que todo o dinamismo inerente à música clássica tende definitivamente a uma estaticidade final, encorajando e celebrando aquilo que ele chama de *inércia psicológica*. A tonalidade cria uma polaridade em torno da qual toda a composição gira sem se afastar, senão por breves momentos; são estes os momentos de crise, mas a crise é introduzida para secundar a inércia auditiva, reconduzindo-a ao polo de atração. Pousseur observa que a introdução de uma nova tonalidade num desenvolvimento musical exige um artifício capaz de vencer, trabalhosamente, esta inércia: é a *modulação*, mas a modulação, derrubando o conjunto hierárquico, introduz por sua vez um novo polo de atração, uma nova tonalidade, um novo sistema de inércia. Também no plano do desenvolvimento temático, a oposição e o desenvolvimento dos temas obedecem a critérios de causalidade, de finalidade incondicional; na subordinação e, portanto, na conciliação final dos elementos temáticos, a solução é novamente estática, leva à conclusão do processo numa situação de repouso.*

---

* Henri Pousseur, "La nuova sensibilità musicale", em *Incontri musicali*, maio de 1958; "Forma e pratica musicale", *ibidem*, agosto de 1959; "La nouvelle sensibilité musicale", em *L'Athénée* (Liège), números 1-2-3-4-5 de 1957 (edição mais ampla do primeiro artigo citado)

No entanto, a poética da nova música luta a favor de uma abertura, uma multipolaridade da obra contra a unipolaridade e o fechamento da obra entendida tradicionalmente. A situação típica da música contemporânea é aquela em que o evento consequente a determinado estímulo surge sem que nenhuma razão de hábito (de correção tonal) o ligue ao antecedente; assim, a música resolve a crise com uma nova crise, deixando o ouvinte às voltas com um mundo que perdeu as referências prefixadas. A música serial prevê uma ruptura contínua das regras instauradas pelo hábito, pois a série permite justamente articular entre as notas relações regidas por regras válidas apenas no âmbito da própria série; a dodecafonia é, no fundo, um modo de estabelecer uma relação, não mais tonal, entre doze notas. Um conceito que nos ajuda a entender bem esta atitude formal é o conceito de "constelação". Uma constelação, no sentido menos metafórico do termo, não é um objeto dotado de uma conexão física: é uma relação que a inteligência interpretante institui entre uma série de elementos isolados. O Grande Carro da Ursa Maior não existe como desenho efetivo, nós só vemos um carro se instituímos uma relação entre a série de estrelas assim indicadas. É verdade que dada a posição das estrelas, existe uma possibilidade real de vê-las em conexão, mas um observador ignaro de astronomia (ignorante de uma canônica das constelações, de um sistema das constelações) poderia unir as mesmas estrelas por meio de outras linhas imaginárias e constituir um todo diverso. Um observador dotado de imaginação e ademais conhecedor de astronomia, pode identificar a figura de uma grande ursa, aceitando o convite feito pela outra denominação do Grande Carro. Uma constelação é, portanto, uma proposta continuamente aberta de formas possíveis.

---

* "A música clássica fornece uma representação do mundo e de suas relações com o homem sensivelmente abstrata e, sob certos aspectos, geral. Baseada essencialmente numa estética da repetição, da identificação atual daquilo que é atual naquilo que é diferente, do imóvel no fugaz, ela se liga, ainda, em cada uma de suas manifestações, mesmo a mais mínima, aos velhos mitos do Eterno Retorno, a uma concepção cíclica, periódica do tempo, como um contínuo encerramento do devir em si mesmo. Nessa música, todo dinamismo temporal é sempre recomposto no final, sempre reabsorvido num elemento de base perfeitamente estático, todos os eventos são inexoravelmente hierarquizados, integralmente subordinados, em substância, a uma única origem, a um único fim, a um único centro absoluto, com o qual se identifica, aliás, o eu do ouvinte, cuja consciência é assimilada àquela de um deus. [...] A audição musical de tipo clássico espelha a submissão total, a subordinação incondicional do ouvinte a uma ordem autoritária e absoluta, cujo caráter tirânico era posteriormente acentuado, na época clássica propriamente dita, pelo fato de que a audição musical constituía muitas vezes também um encontro mundano, que os membros da sociedade iluminada dificilmente podiam evitar" (ensaio cit., p. 15-16). Não sei até que ponto alguém poderá subscrever essa interpretação de Pousseur, mas suas palavras esclarecem o que a poética da nova música reprova na concepção clássica e ajuda a entender o que se deseja de fato substituir.

É claro que isso se dá dentro de determinados limites formativos, em certo campo de possibilidades delimitado pela posição das estrelas. Uma constelação é então um *campo de possibilidades*, não a totalidade indiferenciada das possibilidades. Ora, uma das noções da nova música é a de constelação e a aspiração que a rege é justamente a de oferecer um universo sonoro multipolar, na qual o ouvinte possa se mover com liberdade, instituindo relações à sua feição num campo de formatividade indicado pelo produto musical oferecido, mas sem a obrigação de seguir o discurso musical numa única direção necessária. A oposição da nova música à música clássica identifica-se na oposição entre uma lógica da possibilidade e uma lógica da necessidade.*

---

* Pousseur tenta esboçar a imagem dessa situação interpretativa analisando a estrutura da obra weberniana: "Do ponto de vista harmônico, sobretudo (que entendemos como as relações de altura em todos os sentidos, simultâneos e sucessivos), constata-se, na música de Webern, que cada som tem, imediatamente sucessivo ou quase, um dos sons ou mesmo os dois sons que formam com ele um intervalo cromático. Na maior parte das vezes, esse intervalo não se apresenta como semitom, como segunda menor (que, em geral, ainda é essencialmente condutora melódica, um "concatenamento", e demanda sempre a deformação elástica de um mesmo campo harmônico que já descrevemos aqui), mas antes sob a forma ampliada de uma sétima maior ou da nona menor. Considerados e tratados como malhas elementares do tecido relacional, esses intervalos impedem a valorização sensível e automática das oitavas (operação sempre "ao alcance do ouvido", dada a sua extrema simplicidade), "desviam" o sentido da instauração das relações frequenciais, opõem-se à imagem de um espaço auditivo "retilíneo", tal como era criada pela música clássica, e instituem, ao contrário, um novo tipo de espaço que é possível assemelhar ao espaço curvo da ciência contemporânea. Nesse espaço, o interesse do significado não converge mais para um ponto central (a consciência espectadora), mas está distribuído em todos os pontos, em todos os lugares que o constituem. [...] Tudo o que dissemos do espaço pode também ser dito do tempo, assim como de todos os aspectos do novo universo musical: a importância semântica, os motivos de interesse estão distribuídos em cada um de seus pontos, em cada um de seus momentos, e o essencial para a audição passa a ser este abrir-se perpétuo da consciência para o *presente*, e não mais a promessa de um ser melhor, de um equilíbrio absoluto sempre adiado" (cf. p. 20 e ss.).

Essas estruturas particulares de discurso abrem uma nova condição de audição:

> [...] o ouvinte de uma música serial (pós-dodecafônica, bem entendido) terá de mostrar uma passividade bem menor na audição do que a de um ouvinte de música clássica. A música serial oferece a ocasião de um exercício de percepção e de atenção ativo, de um exercício de alerta, de controle ininterrupto, de presença no mundo em si mesmo. Oferece a possibilidade de unificar uma porção de duração realizando um ato, contínuo, de apreensão e compreensão. A mesma coisa ocorria sem dúvida na música clássica, mas o sonho de seus criadores era tornar as modalidades da unificação perfeitamente necessárias, impô-las de modo autoritário a um ouvinte efetivamente passivo. [...] A música nova, ao contrário, tende a promover atos de liberdade consciente. E como os fenômenos não são mais concatenados uns com os outros segundo um determinismo consequente, cabe ao ouvinte colocar-se voluntariamente no meio de uma rede de relações inexauríveis, escolher ele mesmo, por assim dizer (sabendo bem que sua escolha é condicionada pelo objeto que olha), seus graus de aproximação, seus pontos de encontro, sua escala de referências: agora é ele que tende a utilizar simultaneamente a maior quantidade de gradações e dimensões possíveis, a dinamizar, a multiplicar, a estender ao extremo os seus instrumentos de assimilação.*

Trata-se, portanto, de entender a obra como um organismo aberto: *organismo* porque dotado de uma formatividade originária que não pode deixar de condicionar as escolhas operadas, de resto, dentro de uma gama de possibilidades; *aberto* justamente porque a forma não conduz o fruidor a uma direção necessária, mas se oferece como campo de possibilidades. Campo e constelação são termos que indicam certa preordenação das possibilidades: preferimos falar de germes de formatividade, que o autor propõe prevendo os resultados possíveis, todos ineludivelmente dotados de uma fisionomia que é aquela da obra como proposta. Abertura e possibilidades indicam a margem de liberdade na qual o fruidor se move dentro da forma que lhe foi ofertada, fazendo-a viver segundo perspectivas sempre novas. E não somente porque a infinidade das interpretações é própria de toda forma bem-sucedida, mas porque, na nova música, a multiplicidade de resultados não é ligada apenas à qualidade da forma do produto, mas é intencional, arquitetada como uma característica que lhe é peculiar e emergente. Tanto que em numerosas composições da nova música a obra chega a ser proposta ao intérprete de modo que ele a recomponha materialmente segundo sua própria escolha estrutural: a obra aberta torna-se na verdade *obra em movimento.**

---

* No ensaio citado, p. 24-25. No ensaio *Forma e prática musical*, em resposta a uma acusação de Nicolas Ruwet, Pousseur vai tentar, ao contrário, estabelecer melhor as tendências à organização e à arquitetura presentes na linguagem da nova música.

Ora, parece que a metodologia proposta por Meyer impede a justificativa dessa posição fruitiva e compositiva, na qual se busca, como fim principal da audição, não a resolução, mas a crise em toda a sua fecundidade de aberturas contínuas. Pois é verdade que escolher uma rede de relações significa sempre escolher, no interior do campo de possibilidades, certo tipo de conclusão; mas é verdade também que obras desse tipo pressupõem sempre uma consciência desperta do ouvinte, um não se contentar jamais com a relação proposta, um querer sempre tentar todas as possibilidades do campo, uma aspiração a dispor, mesmo escolhendo apenas algumas, de todas as possibilidades formais sugeridas, na viva mobilidade do conjunto.

Em seu áureo libreto *A linguagem musical*, que traça com garbo e agudeza um perfil da evolução musical da Idade Média a Schönberg, Niccolò Castiglioni destaca a qualidade própria da música modal, ou seja, a ausência de pontos de tensão que a caracterizava. No canto gregoriano, cada nota da melodia pode pretender ser a tônica, pois na realidade nenhuma delas o é: o discurso não gravita sobre um polo de atração para o qual o desenvolvimento sonoro é levado a dirigir-se (e que o ouvido é levado a desejar), mas cada ponto tem uma dignidade autônoma e impõe-se à audição denso de relações com o resto e, não obstante, efetivamente desvinculado. Essa é a música de uma sociedade que canta coralmente, que não se coloca o problema de oferecer um produto sonoro a um auditório que "ouve frontalmente" e para o qual é preciso preparar efeitos, que dirigem sua atenção de modo determinista. A revolução tonal constitui exatamente a introdução racionalista de módulos de ordem e de simetria para produzir música de fácil consumo. Ora, pensamos que Castiglioni tem razão quando afirma que a música contemporânea, em seu abandono das atrações tonais, tende efetivamente a uma condição muito próxima da gregoriana, tentando colocar o ouvinte numa nova condição de coralidade, como se fosse *introduzido* na música, que ouve como protagonista e não tratado como um espectador sentado à frente. É claro, contudo, que as condições e os móveis dessa coralidade são diversos: será preciso acrescentar não só que o ouvinte contemporâneo, não mais virgem como o medieval, e sim educado por séculos de tonalismo, não saberá penetrar no âmago de um discurso musical onipolar se não for introduzido à viva força, surpreendido a cada passo por uma violenta ruptura dos hábitos auditivos para que saia dos condicionamentos culturais e perca continuamente o centro do universo em que se encontra, habituando-se a um universo de muitos centros. Para entender esta nova condição de composição e de audição serão necessários, portanto, instrumentos que deem conta sobretudo da riqueza de "informação" que o ouvinte pode entesourar diante do assalto do multipolar e do assimétrico.

---

* Sobre esse problema, estendido a outros fenômenos da arte contemporânea, e sobre o problema da obra aberta em geral, permito-me remeter a meu artigo "L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca" [A obra em movimento e a consciência da época] (*Incontri musicali*, agosto 1959), cujo núcleo temático é retomado nesta nota e que será desenvolvido em outra circunstância, numa medida que pretendemos mais analítica e completa (cf. *Obra aberta*, publicada mais tarde, em 1962).

4. A informação musical

Dissemos "informação" e não por acaso: ultimamente, de várias partes, muitos de nós temos nos remetido à teoria da informação para explicar uma série de fenômenos estéticos. A teoria da informação tende a medir *quantitativamente* a informação contida numa mensagem; como tal, é uma teoria matemática e, diante da compreensão de uma comunicação estética, seus limites são a bem dizer os mesmos de uma teoria matemática das proporções: oferece as regras áureas que permitem construir relações agradáveis, mas em última análise não explica como as obras mais válidas alcançam uma eficácia inconfundível justamente por resvalar a todo instante e a todo instante eludir a ortodoxia proporcional. Mas alguns critérios e postulados da teoria da informação parecem particularmente convidativos e feitos à feição para explicar a qualidade de originalidade através da qual uma obra válida se subtrai às regras entendidas de maneira estrita. Enfim, a teoria da informação propõe uma análise quantitativa das estruturas comunicativas e pode ser um suporte válido da estética, quando se trata da análise quantitativa das estruturas comunicativas. Sabemos que, ao transmitir mensagens, para vencer a dispersão devida ao "ruído", tenta-se introduzir na sequência comunicativa um elemento de "redundância", uma série de confirmações do significado, que nada acrescentam à informação original, mas introduzem ordem, previsibilidade.* Se numa linha telefônica com muita interferência, em vez de "chego amanhã", transmito a mensagem "prevejo minha chegada para amanhã, quinta-feira" tenho maiores possibilidades de que o receptor, mesmo percebendo apenas dois terços do que digo, tenha condições de reconstruir a comunicação, ajudado pelos elementos de esclarecimento que introduzi. Tais elementos, sintáticos ou semânticos, são elementos de redundância: a redundância introduz ordem e previsibilidade num discurso; e, introduzindo previsibilidade, introduz obviedade. O significado fica mais preciso, mas não ganha nada de fulgurante. Assiste-se agora ao fato de que, enquanto quem usa a teoria da informação como suporte para uma pesquisa cibernética (Wiener, por exemplo) tende a ver a informação como quantidade mensurável de significado e, portanto, como diretamente proporcional à ordem de que é dotada a mensagem (o que importa nesse caso é que uma mensagem comunique o mais facilmente possível uma soma de significados dados e, portanto, ordem e redundância são essenciais), os cultores da teoria de cunho matemático-estatístico, do outro lado, tendem a ver a informação acima de tudo como uma possibilidade de significados: "[...] nesta nova teoria, a palavra informação refere-se nem tanto ao que se diz, mas antes ao que se poderia dizer: ou seja, a informação é a medida da nossa liberdade de escolha na seleção de uma mensagem."** Consequentemente, a comunicação mais carregada de informação é aquela que parece menos cerceada pelas leis da redundância.

---

* Uma definição de redundância pode ser: a porção de mensagem não determinada pela livre escolha do mandante, mas por regras estatísticas que governam o uso dos símbolos em questão. Como notam Shannon e Weaver, em seu livro clássico sobre a teoria matemática da comunicação, o fato de que a redundância no inglês seja de 50% significa que quando se escreve em inglês a metade do que é escrito é determinada pelas estruturas da linguagem.

** Warren Weaver, "La matematica dell'informazione", em *Controllo automatico* [Controle automático], Milão, Martello, 1956, p. 129.

Porém nesta altura fica claro que a medida da informação não é mais a ordem, mas a ambiguidade, ou seja, quanto mais uma situação é organizada segundo hábitos e é, portanto, previsível, menos ela nos traz ou nos diz algo de novo.* Se, ao contrário, é ambígua, carregada de possibilidades ainda a determinar, se seus termos não estão fixados definitivamente num significado a ser estabelecido a partir do suporte de um esquema de probabilidades, então existe uma gama de significados possíveis que se abrem para mim:

> O conceito de informação [...] não se refere apenas a uma única mensagem, mas antes ao caráter estatístico de um conjunto de mensagens; [...] nestes termos estatísticos, as palavras informação e incerteza são estreitamente ligadas entre si.**

Duas indicações podem ser extraídas dessas afirmações. Primeiro, a linguagem estética seria justamente aquela que emana uma riqueza de informações, posto que escapa às leis da redundância gramatical, sintática, semântica, para estruturar-se segundo módulos imprevisíveis que podem ir das frases nucleares aos anacolutos, às metáforas, ao uso de palavras com significados ambíguos e inusitados etc. É uma via que deve ser examinada com interesse, pois fornece alguns instrumentos de pesquisa sobre a natureza da linguagem artística bastante promissores, desde que sejam utilizados como instrumentos de esclarecimento e não como chaves universais, reduzindo a investigação sobre a arte a uma análise estatística das unidades de informação contidas num tecido estético particular.*** Em segundo lugar, a união dos conceitos de ambiguidade, incerteza, possibilidade de significados não determinados ao conceito de informação fornece um instrumento de esclarecimento daquela situação de "abertura" que, como vimos, é própria da música contemporânea. Em outras palavras, a teoria da informação não destaca a conclusão pacífica e previsível de um processo, mas o momento da novidade que irrompe para quebrar a série das probabilidades e introduzir um elemento que escapa às previsões, enriquecendo psicologicamente o ouvinte.* É nessa linha que se colocam os últimos estudos do próprio Meyer,** que afirma (ainda examinando a relação estrutural entre antecedentes e consequentes num discurso musical e abandonando a temática de tipo exclusivamente psicológico):

---

* Consideramos que incerteza e ambiguidade não querem dizer desordem em estado puro, mas antes uma ordem que não é aquela da redundância habitual. Por isso, Wiener, mesmo tende uma obra literária não pode ser avaliado sem conhecer aquilo que nelas não era facilmente dendo a buscar um *maximum* de organização, afirma: "O valor informativo de uma pintura ou acessível ao público em obras contemporâneas ou anteriores. Somente a informação independente é aditiva [...] Um trecho de informação, com o fim de contribuir para a informação geral da comunidade, deve dizer algo de substancialmente diverso do patrimônio de informação à disposição da comunidade" (*Introduzione alla cibernetica*, Turim, Einaudi, p. 149).

** Weaver, *cit.*, p. 139-140.

*** Cf. *Symposium* sobre *Information Theory and the Arts*, publicado no *Journal of Aesthetics*, junho de 1959. Em particular, o artigo de Attneave, Kraehenbuehl e Coons.

> [...] o significado musical surge quando uma situação antecedente, exigindo uma estimativa acerca dos modos prováveis de continuação do *pattern* musical, produz incerteza sobre a natureza temporal tonal do consequente esperado.

Maior a incerteza, maior a informação. O *pattern* é visto como uma sequência de leis probabilísticas (uma linguagem dotada de uma alta dose de redundância): neste sentido, ele é visto como um processo estocástico, ou melhor, como um caso particular deste processo, no qual as probabilidades dependem dos eventos precedentes, ou seja, como uma *cadeia de Markoff*. Aqui, Meyer vê a ação do compositor como uma atividade voltada para a introdução de elementos de incerteza no processo probabilístico para impedir que ele perca o próprio potencial de informação. Compor apresenta-se, portanto, como uma série de atentados ao sistema de redundância que atua no interior de determinado estilo, para introduzir incertezas altamente "informativas" e, portanto, de grande eficácia estética: quantidade de informação adquirida e significado interno de um discurso musical surgem no curso de um mesmo processo, através de uma diferenciação de atitude, pois enquanto na recepção da informação estamos voltados para o elemento esperado, ao recompreender a obra em seu significado, estamos voltados, com a memória, para o conjunto dos eventos passados, que confrontamos em sua mútua relação.* Mas aqui também Meyer limita o alcance das próprias afirmações ao fazer distinção entre incerteza desejável e incerteza indesejável e ao afirmar, enfim, que a música moderna, eliminando exageradamente a redundância, nos impede de responder aos estímulos realizando o significado. E na verdade, sempre segundo a teoria da informação, existem limites além dos quais a ambiguidade da mensagem torna-se puro *ruído* e não comunica mais nada.

---

* "A tradicional teoria da informação define a informação essencialmente como a recíproca da probabilidade. O evento mais provável, posto que ocorra, geraria a menor informação; o menos provável, posto que ocorra, geraria a maior informação. Para os nossos propósitos, a informação é mais bem definida como a não confirmação da previsão" (Kraehenbuehl e Coons, *art. cit.*, p. 511).

** "Meaning in Music and Information Theory", em *The Journal of Aesthetics*, junho de 1957; e *Some Remarks on Value and Greatness in Music*, *ibidem*, junho de 1959.

A propósito da música contemporânea, o ponto a ser definido é em que medida a escolha de parâmetros compositivos (ver a escolha de séries ou constelações, a técnica dos *grupos* etc.) não equivale, de fato, a introduzir na obra uma base mínima de redundância e, portanto, de ordem que, aliás, seria exatamente o módulo que condiciona a obra como germe de formatividade possível e não como caos indiferenciado. Trata-se de um discurso que a poética da nova música terá certamente de enfrentar, mas aqui também as noções da teoria da informação poderiam ser instrumentos não inúteis, quando mais não fosse num nível metafórico.

O limite a partir do qual a ambiguidade e a falta de redundância desaguam no ruído também é objeto da interessante pesquisa realizada por Abraham Moles, em seu livro sobre a teoria da informação e a percepção estética.** Desvinculada por razões de compreensibilidade da bagagem de demonstrações matemáticas que Moles elabora com competência, sua visualização do problema é análoga àquela já apresentada: a informação é aquilo que *acrescenta* algo a uma representação, o valor é ligado ao *inesperado*, ao imprevisível, ao *original*. A informação (ou seja, a originalidade) é função da *improbabilidade* da mensagem recebida: "a quantidade de informação transmitida por uma mensagem é o logaritmo binário do número de dilemas suscetíveis de definir a mensagem sem ambiguidade"; a taxa informativa apresenta-se, portanto, como uma sequência ideal de dilemas que proliferam, uma espécie de diairética estatística que recorda as bifurcações progressivas do *Sofista*, cuja complexidade é a medida da riqueza informativa do tecido. Nesse sentido, informação e significado são realmente opostos, dado que o significado repousa sobre a simplicidade e presteza com que os dilemas se compõem e a mensagem *é decodificada*: a mensagem carregada de informação exige, ao contrário, uma decodificação complexa e aventurosa. E poderíamos acrescentar que, quando se trata de uma mensagem comum, a decodificação coloca-se como um meio para alcançar enfim o significado, enquanto numa obra de arte multipolar a tendência deveria consistir em manter, em todo o seu frescor, a decodificabilidade indefinida da mensagem (vista como organização de uma multiformidade que suporta muitas leituras; em tal caso, teoria da informação e estética divergiriam, na medida em que visem a experiências diversas).

---

* Consequentemente, geram-se na audição três formas de significado: *hipotético* (quando atribuído a uma nota ou a um motivo confrontando-os ao consequente previsto); *evidente* (atribuído ao consequente sobreveniente); *determinado* (atribuído a toda a arquitetura musical após a execução e, de todo modo, revivida na memória – significado que resulta da composição dos dois precedentes à luz do todo).

** *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958. Partindo de um conceito de forma das mensagens e de periodicidade como previsibilidade aleatória elementar, Moles estuda primeiramente as perturbações que intervêm para, no limite, dissolver a mensagem em ruído. A partir desses princípios da teoria da informação e através de um método fenomenológico que utiliza *variações eidéticas*, ele chega a uma definição particular de "objeto sonoro", microestrutura da organização musical global. Desenvolve, portanto, uma distinção entre informação *semântica* e informação *estética*, esta última entendida definitivamente como efeito emocional.

As análises que Moles conduz sobre as expressões linguístico-literárias são uma clara exemplificação disso. Primeiramente, um exemplo de informação nula, dado por uma sequência de letras alternadas (BABABABABABABAB...) e, portanto, ligadas por um esquema probabilístico dos mais óbvios: em seguida, um exemplo de informação débil, dado por frases muito conhecidas e, portanto, banais (*OMO est là, la saleté s'en va; Au delà de cette limite les billets ne sont plus valables*); ainda um exemplo de discurso banal feito de fórmulas convencionais muito vulgares; então uma série de exemplos médios cada vez mais complexos, até um boletim de rádio sobre um terremoto em Tóquio; enfim um trecho de Tzara, onde a inusitada associação semântica e sintática apresenta uma mensagem densa de possibilidades interpretativas; e, para terminar, uma reunião casual de palavras extraídas de Valéry: uma mensagem desprovida da mínima redundância que, no entanto, oferece um máximo de informação sobre as palavras singulares, desligadas do contexto. Este último exemplo faz vir à mente (mesmo que Moles não pensasse nisso) certos exemplos de música weberniana absolutamente *pontual*, voltada para fazer valer o som isolado em toda a sua riqueza tímbrica absoluta.

Mas diante da experiência pontual de Webern, o problema da nova música é justamente encontrar módulos de relação *abertos*, mas de certo modo unificantes* (o problema de fazer da *obra aberta* uma *forma*, uma *obra* apesar de tudo e não o infinito das possibilidades). E podemos encontrar em Moles, amplamente debatido, o problema de uma mensagem que confina com o puro ruído, denso de uma informação que espera uma decodificação, mas que não pode ser colhida por nossa capacidade de apreensão (p. 68). Há no receptor um limite máximo de informações recebíveis; antes desse limite, o receptor seleciona, no grande mar da informação à sua disposição, algumas formas; além dele, mergulha no desinteresse (p. 80). O problema da emergência de uma forma no ruído branco, que é a soma incoada de todos os sons ("qual é o caráter de ordem mínima que é preciso conferir-lhe para dar-lhe uma identidade?", p. 88), a qual Moles examina, não seria o problema compositivo dos musicistas eletrônicos? Moles levanta a hipótese de que esta obra de individualização de uma forma no indiferenciado do ruído só possa ser obtida a partir de uma seleção de elementos, de tal modo que o ganho de sensibilidade comporta uma perda de variedade, introduzindo no seio desta busca um *princípio de indeterminação*, do qual ele fornece uma expressão matemática análoga à usada na física.* Mas assim nos perdemos em especulações e cotejos que poderiam nos levar para muito longe. A nosso ver, outra advertência de Moles é bem mais estimulante, ou seja, de que a ampliação do limite de perceptibilidade é função de uma situação sociocultural (p. 98); e, portanto, uma maior articulabilidade das estruturas musicais poderia corresponder gradativamente a uma educação do público, capacitado assim a desembaraçar-se dos hábitos da tonalidade. Não é por nada que o artigo de Pousseur examinado é dedicado a uma *nova sensibilidade musical*. Mas o problema continua a ser aquele de encontrar as fórmulas de ordem capazes de transformar o universo multipolar da obra aberta numa forma — uma forma subjacente a todas as definições abrangentes de forma que, a nosso ver, são as únicas capazes de definir um resultado artístico. E, nesta busca, que é de prática musical e ao mesmo tempo de poética e de estética, acreditamos que as pesquisas experimentais da teoria da informação podem ser uma contribuição densa de sugestões.

---

* Cf. Pousseur, *Forma e pratica musicale*, citado.

1959

---

* Uma menção a essa analogia pode ser encontrada também em Weaver, cit., p. 141: "Tem-se a vaga sensação de que a informação e o significado podem ser algo de análogo a um par de variáveis canonicamente conjugadas na teoria quântica. Isto é: que a informação e o significado podem ser submetidos a alguma reação combinada que implique o sacrifício de um quando se insiste em obter demais do outro."

De fotos feitas nas paredes

Stephen Dedalus, que não por acaso havia sido educado pelos jesuítas e era, portanto, muito propenso à casuística, colocava problemas do tipo "é válido o batismo feito com água mineral?", ou "roubar uma esterlina e construir uma fortuna a partir dela, obrigará no final a restituir toda a fortuna?". E aplicando seu gênio casuístico à estética, perguntava-se: "[...] se num excesso de fúria um homem talha um pedaço de madeira e esculpe a imagem de uma vaca, esta imagem é uma obra de arte? E se não é, por quê?"

O problema da obra de arte casual coincide, olhando bem, com o problema do valor estético do objeto encontrado: se um homem passeia pelo bosque e encontra no chão uma raiz de árvore que parece com uma vaca — e a tal título resolve levá-la para mostrar aos amigos — esta "vaca" é uma obra de arte ou não?

Sem se colocar problemas de casuística, Bruno Munari recolheu objetos encontrados e, na época, todos nós fomos admirá-los como produtos de artesanato.

Qual a diferença, então, entre fazer uma obra de arte e descobrir algo que parece — que poderia ser — uma obra de arte?

A resposta só pode vir de uma análise do processo interpretativo de uma forma e Luigi Pareyson escreveu páginas essenciais sobre o assunto: olhar, entender, apreciar uma forma não quer dizer apenas reconhecer relações orgânicas, identificar no cerne da matéria uma lei que faça corpo com ela e se manifeste graças a ela. Entender uma forma quer dizer interpretá-la, ou seja, repercorrer o processo que a produziu e, portanto, identificar, na origem da forma, uma intenção formativa e seguir sua aventura, seu decurso, seu êxito — repercorrer o processo vivo que levou do impulso inicial à forma completa, compreendendo então, e só então, por que a forma resultou assim e por que tinha de resultar assim.

Através de fenomenologias sutis e lúcidas como esta compreendemos, portanto, como é importante, diante de um objeto a ser interpretado como obra de arte, pensar por trás dele — dentro dele — uma intenção, a presença de um autor. Sem esta presunção inicial, o objeto permaneceria como algo morto, mudo: em outros termos, diríamos que só se pode falar de arte como fato humano.

Mas a experiência da beleza, do prazer estético diante de uma forma, pode ser experimentada mesmo diante de algo que não é arte: diante de uma montanha, de uma pradaria, de um pôr do sol. E não é verdade, como já se disse, que a natureza é estúpida. É estúpida para quem não sabe vê-la esteticamente, assim como *Guernica* pode ser estúpida para um pastor iletrado.

Mas temos diante da natureza uma postura muito diversa daquela que assumimos diante da arte? Na realidade, para fruir esteticamente a natureza tentamos vê-la como um cumprimento de uma operação intencional. Em outros termos, antropomorfizando-a, atribuindo-lhe um autor. Se acreditamos na existência deste autor e se sob a nossa estética prospera uma metafísica, estaremos, então, propensos a pensar que a natureza é efeito de uma formação por parte de um Formador por excelência e a estabelecer um paralelo — quase em termos de *analogia entis* — entre a formatividade da arte e a formatividade da natureza. Mas quando, ao contrário, pensamos que a filosofia deve se deter no limiar da metafísica, colocamo-nos diante da natureza para fruí-la esteticamente assim como nos colocamos diante dela para tentar defini-la de um ponto de vista epistemológico: como não pensamos que exista uma realidade universal e unívoca dos objetos que o nosso conhecimento seja capaz de refletir de uma vez por todas, recorremos a "modelos" explicativos para fins operativos. Não é diferente no caso de uma contemplação estética: construímos o modelo de uma suposta intenção que tenha dado origem ao fato natural, pois somente ao vê-lo como efeito de uma operação artística, poderemos desfrutá-lo como belo, agradável, curioso, genial e assim por diante. E o interessante é não fazermos a mesma coisa quando nos dedicamos a reconhecer nos objetos naturais as extravagâncias do Acaso: sem sequer perceber, antropomorfizamos o Acaso, atribuindo-lhe definitivamente uma intenção, no mínimo aquela de construir de maneira extravagante e contrária às leis habitualmente reconhecidas. Do mesmo modo, apreciar com prazer a distribuição uniforme dos cristais de neve significa deliciar-se com uma situação de regularidade que, em sua equiprobabilidade estatística, parece intencional.

Ora, o primeiro passo para *interpretar* uma obra de arte é *buscar* uma intenção originária e o primeiro passo para *fazer* uma obra de arte é *estabelecer* uma intenção formativa. O que acontece, então, com quem encontra, passeando pelo campo, um seixo moldado de forma curiosa e, ao pegá-lo, pensa numa escultura de Brancusi?

Por um felicíssimo descuido do possível, de vez em quando a *intenção formativa inicial* e a *busca interpretativa final* coincidem em nosso imaginário passageiro.

Ele busca uma intenção no objeto, como se alguém a tivesse estabelecido e, ao mesmo tempo, a estabelece, conferindo assim uma razão, uma persuasividade orgânica a todo o objeto. Para desfrutá-lo como deleitável, ele o produz e, ao produzi-lo, desfruta.

É possível objetar que, seja como for, produzir uma obra implica fazer ou no mínimo imaginar palavras ou sons ou, melhor ainda, cores e outros materiais em determinada ordem; mas quem recolhe um seixo entre outros seixos e passa a exibi-lo como seixo "artístico" (e talvez mostre aos amigos, exponha, catalogue e crie um título) *faz* efetivamente alguma coisa, cumpre uma série de gestos através dos quais retira o seixo de sua convivência habitual com o terreno e a paisagem circunstante e — isolando-o — estabelece o seixo no repertório do contemplável com um ato de autoridade. Quando Michelangelo dizia que a estátua já estava no bloco de mármore queria simplesmente dizer que fazer a estátua não consistia apenas em dar marteladas na pedra, mas em compreender todas as possibilidades ínsitas no material. O pintor que deixa cair uma mancha de tinta por engano e depois, ao vê-la no contexto, decide mantê-la pois aquele ponto "ficou bem", no fundo, não faz mais do que homologar como intencional uma realidade acidental. O essencial da operação formadora não está tanto no fazer alguma coisa, mas antes no *escolher aquilo que se fez* (tanto que a maior parte de um processo produtivo desenrola-se em fazer coisas que são imediatamente rejeitadas, em passar pela enésima vez sobre a pincelada renegada, em dedilhar as teclas do piano em busca da nota desejada, em repassar o dicionário na memória em busca do *mot juste*).

Portanto, alguém que num acesso de fúria esculpe sem perceber uma cabeça de vaca não é ainda um artista, mas quando olha o resultado de sua raiva, reconhece uma cabeça de vaca, resolve levá-la para casa e expor num museu, então, mesmo que em termos elementares, torna-se artista, pois deu uma forma a produtos da natureza e do acaso que não tinham forma.

O reconhecimento de que a arte contemporânea enfrenta problemas desse tipo a cada passo e o peso que tem o Acaso nas modernas técnicas de produção pictórica, poética e musical já são fatos consumados. Se as conclusões são exatas, as observações acima dizem que a exploração do Acaso também tem sua fisionomia de ato formativo genuíno. Naturalmente, apenas quando o reconhecimento não é arbitrariamente subjetivo: quero dizer que qualquer um pode encontrar um seixo e reconhecer nele a cabeça de Napoleão, sem que isso signifique que vai encontrar alguém disposto a dar-lhe razão, o que significa que identificar um seixo como possível obra de arte quer dizer reconhecer em suas linhas formativas analogias dotadas de determinadas constantes estilísticas de determinada arte de determinado período. E mesmo quem se entrega ao acaso para pintar uma tela — com o método do *dripping* —, aceita o acaso quando seus resultados correspondem a tendências precisas da pintura contemporânea ou quando a novidade proposta pelo acaso se insere no desenvolvimento histórico das formas segundo certa racionalidade. Compreendemos, portanto, que ajudar o acaso a encontrar intenções de arte naquilo que não é intencional, significa, então, não apenas antropomorfizar a natureza, mas também "culturalizá-la", atribuir-lhe tendências estilísticas determinadas, vê-la no enfoque de determinadas constantes formativas.

O artista que descobre a natureza como formadora é, no fundo, um crítico de intuição segura que descobre analogias entre os comportamentos da arte e aqueles do acaso e carrega estes últimos com as intenções do primeiro.

Nesse âmbito de ideias, a presença de uma arte como a fotografia logo se transformou numa fonte de problemas. A fotografia, que trabalha com material originário oferecido pela natureza, já tem por si mesma muito em comum com a operação do passante que descobre o seixo. Com a diferença de que a fotografia acrescenta, à identificação da arte possível, uma série de operações manuais e, portanto, de decisões formativas autônomas, tais como o foco, a luz, o enquadramento etc. E, com isso, constitui-se como arte autônoma e faz, não apenas comercialmente, mas também esteticamente, concorrência com a pintura — pintura figurativa, bem entendido. Os resultados são aqueles que sabemos: a arte não figurativa não nasceu só porque a fotografia assumiu a tarefa de fazer retratos, mas com certeza afirmou-se numa situação de mercado em que a arte figurativa tinha perdido uma saída comercial e uma razão de subsistência.

Assim, enquanto a pintura, por um lado, rumava para os mais elaborados experimentos formais, das construções paracientíficas do impressionismo aos estudos geométricos do cubismo e do abstracionismo, a fotografia, por outro, tentava extrair do real, assumido também em sua casualidade ou imprevisibilidade, todos os convites e sugestões para uma reinterpretação e reconstrução do imediato.

A certa altura, a pintura, consumada a parábola do abstracionismo geométrico, também tenta, por outras vias, a aventura do acaso: a casualidade com que a tinta goteja sobre a tela; a casualidade com que a matéria, colocada em evidência, propõe *textures* a serem exploradas; a casualidade dos terrenos e das paredes descascadas, das madeiras e das aniagens; a casualidade dos rabiscos de giz nas paredes e calçadas. Se muitas vezes, tendo em vista o quadro a ser feito, o artista reconstrói situações produzidas pelo acaso, em outras ele nada mais faz além de simplesmente pegar o produto do acaso, já pronto, e emoldurá-lo. E cá estamos nós de volta ao objeto encontrado.

Mas, diante disso, a fotografia é estimulada a seguir um caminho que é muito característico dela: dotada de uma "curiosidade" congênita (de uma vocação para o voyeurismo, de uma necessidade específica de *encontrar*), a câmera, que até então *encontrava* cenas e eventos "figurativos", agora é convidada a encontrar ocasiões informais, manchas, grafites, tessituras da matéria, deslizamentos, arranhões, incrustações, secreções, grumos, estrias, lepras, excrescência, microcosmos de toda espécie colocados pelo acaso nas paredes, nas calçadas, nos lamaçais, no cascalho, nas madeiras de velhas portas, nos acostamentos e nos montes de piche ainda não aplicado, variadamente pisoteado e coagulado. Com a mesma segura intuição estilística com que, perambulando pelo campo, o artista encontrava um seixo e resolvia instituí-lo como imitação ou aperfeiçoamento do último Moore, assim o fotógrafo culto e sensível, atento às tendências estilísticas da pintura contemporânea, passeia pela rua e identifica eventos materiais de indubitável sugestividade. E, se de um lado ele encontra e propõe tais eventos ao escolhê-los e enquadrá-los, de outro ele de fato os constrói, pois ao fotografá-los completa as possibilidades do material com a escolha de um ângulo, de determinado tipo de luz, de uma maior ou menor aproximação do objeto.

Nasce, então, uma interrogação paradoxal. Como o ideal de uma arte informal, *brut*, *tachiste*, matérica, é apropriar-se de todas as sugestões do acaso natural, então com certeza a câmera aperfeiçoa e leva esse ideal ao último grau de pureza teórica. E, teoria à parte, mesmo sob um perfil concreto, muitas dessas fotografias parecem mais densas e persuasivas do que muito informal pictórico de segunda mão. Essa revanche da fotografia assinalaria, então, uma outra reviravolta na evolução da pintura, capaz de encurralá-la? Ao fazer isso, a fotografia não estaria renunciando a uma de suas finalidades específicas, determinada por sua função social, que impõe que permaneça ancorada à figura? Mas essa exigência de ordem prática não poderia se sobrepor a uma situação já homologada por uma série de operações formativas que, no plano crítico, solicitam um consenso e, no plano teórico, encontram — como vimos — um estatuto próprio plausível?

A estética, que não é disciplina normativa, não pode avançar hipóteses sobre as futuras evoluções do gosto e da beleza e deve limitar-se a apontar as tendências e a estabelecer como os novos fenômenos se incluem, no sentido mais amplo, no âmbito das definições gerais da forma e do processo formativo. Em outros termos, a estética não *faz* a história da arte: esta é, antes, fruto de quem tenta, de quem constrói e de quem encontra, inclusive explorando paredes com a objetiva fotográfica. Mas podemos concluir que, se cada arte tem as próprias leis formativas, determinadas pelo material com o qual e sobre o qual opera, e tem, portanto, sua destinação específica e certo âmbito de desenvolvimento — e os "gêneros" não são apenas uma convenção empírica, mas uma realidade da dialética das formas —, quando artes diversas desenvolvem a mesma temática e olham as coisas segundo a mesma intenção, disso nunca deriva uma mera coincidência de resultados. Os mesmos experimentos formais realizados segundo técnicas diversas levam sempre a uma ampliação de horizontes, a uma evolução da sensibilidade, a novas expectativas do gosto. E, então, a história das formas — e hoje ainda não sabemos de que modo — dá sempre um passo à frente.

Cinema e literatura: a estrutura do enredo*

É evidente que para falar de relações ou analogias entre cinema e narrativa é necessário antes de tudo distinguir rigorosamente as características específicas das duas formas de arte, diversas pela "matéria" artística que utilizam, pela relação de fruição estabelecida entre o produto estético e o consumidor, seja no plano psicológico, seja no plano sociológico, e, portanto, por todos os elementos "gramaticais" e "sintáticos" que derivam de tais fatores. Nesse sentido, toda a discussão de Chiarini parece aceitável, quando menos como discurso preliminar para desembaraçar o campo de uma série de equívocos, acima de todos aquele que concerne aos "gêneros", que determinada era da estética italiana considerou oportuno deixar de lado.

Chiarini insiste na diferença substancial entre uma arte que se serve de *palavras-conceitos* e uma arte que utiliza *imagens*; e devemos pensar que, no primeiro caso (o da literatura), o fruidor é provocado por um signo linguístico recebido sob forma sensível, mas que só pode ser usufruído a partir de uma operação bastante complexa, embora imediata, de exploração do "campo semântico" conectado a tal signo, até o momento em que, sob a escolta dos dados conceituais, o signo também tiver evocado, com a acepção apropriada, uma soma de imagens capazes de estimular emocionalmente o receptor. Por outro lado, no caso da estimulação por meio de uma imagem

---

* Contribuição a uma discussão coletiva sobre "Arte e técnica do filme", de Luigi Chiarini (Bari, Laterza, 1962), publicada em *Film Selezione*, p. 13-14, 1962.

(e é o caso do filme), o percurso é exatamente o inverso: o primeiro estímulo é dado pelo dado sensível ainda não racionalizado e conceitualizado, recebido com toda a vivacidade emocional que comporta. Em outras palavras (como certos estudos recentes demonstraram — e estamos pensando nas pesquisas de Cohen-Séat), a primeira reação diante da imagem não é, não diríamos intelectiva, mas tampouco "intuitiva" (no sentido que a estética crociana costuma dar a este termo); ela é, antes, fisiológica: a pulsação cardíaca acelerada precede qualquer compreensão e decantação crítica do dado, o esboço de resposta motora revelado pelo encefalograma precede não somente o consenso da inteligência mas também aquele da imaginação. Sem falar da relação de fruição diversa, que faz com que o leitor de uma obra literária receba o complexo de estímulos colocando-se em relação individual e privada com a página escrita, enquanto o espectador da obra cinematográfica a consome num ambiente social de características precisas, cujas repercussões psicológicas já foram objeto de pesquisas e discussões demais para que constituíssem tema de discussão no presente caso.

Tão vistosas diferenças bastam, portanto, para desaconselhar aproximações fáceis em demasia entre cinema e narrativa. E Chiarini tem razão quando recusa, por exemplo, a analogia entre as noções de "imagem" fílmica e de "imagem" narrativa (ver nas páginas 289-293 de *Arte e técnica do filme*) ou aquela entre determinadas noções de gramática cinematográfica (*travelling*, corte e assim por diante) e certos procedimentos literários. Note-se, porém, que quando alguém emprega tais analogias, o faz sob a forma de *metáforas*: assim como um crítico literário ao afirmar que a figura do cardeal Federigo foi "esculpida" com vigor. No campo da crítica, semelhante uso de expressões metafóricas é legítimo; e mais, sendo a crítica uma disciplina que não pode atuar através de verificações quantitativas, a maior parte de suas avaliações só pode ser expressa por meio de metáforas. O equívoco começa quando esse uso empírico da metáfora transforma-se numa teorização em que a metáfora é tomada como exata, assumindo um valor literal.

Mas acontece que muitas disciplinas contemporâneas desenvolvem suas pesquisas transformando a busca de analogias em descoberta de "homologias", ou seja, identificando *homologias de estrutura* entre fenômenos pertencentes a ordens diversas e, ademais, descritíveis e interpretáveis segundo modelos estruturais que, em sua forma geral, são iguais. Basta pensar nas pesquisas de Lévi-Strauss sobre as homologias entre as estruturas da parentela e as estruturas linguísticas em certas civilizações; num nível bem mais simples, nas homologias de estrutura entre certos minerais e os cristais de neve; e, enfim, até um limite *depois* do qual pode ter início a livre e inverificável intuição interpretativa e a reconstrução romanceada, temos pesquisas como a de Panofsky sobre as homologias entre o modo de organizar os elementos da planta de uma catedral gótica e o modo de organizar os elementos de um tratado teológico (homologias que permitem que o historiador da arte identifique critérios operacionais unitários no âmbito de uma mesma cultura). Creio que esse tipo de homologias deve ser usado de modo metodologicamente cauteloso, justamente para poder desenvolver um discurso unitário a respeito de um complexo de fenômenos (sociológicos, físicos ou culturais) nos dias de hoje, quando não consideramos mais possível recorrer à noção dogmática de um desenho metafísico inerente às coisas, capaz de explicar com uma única fórmula o complexo dos fenômenos conhecidos. E trazer o conceito de homologia estrutural à luz forneceu um terreno no qual é possível avançar hipóteses acerca da conexão entre dois fenômenos, sem que, com isso, tal conexão seja colocada aprioristicamente como condição da inteligibilidade do fenômeno e permanecendo conscientes de que a homologia surgiu unicamente porque, para descrever e interpretar os vários fenômenos, recorreu-se à convenção de alguns módulos descritivos que permitiram que se delineasse. Alguém, ao propor um método do gênero em certa ocasião, acusou o próprio método de não ser mais do que um mascaramento da noção de "espelhamento", usada para identificar conexões entre fenômenos culturais e fenômenos econômicos e sociais. É preciso dizer que não se trata de nenhuma forma de mascaramento, mas antes de um procedimento descritivo preliminar com base no qual seria possível realizar de maneira conveniente uma interpretação em termos de *espelhamento*.

Mas voltando às relações entre cinema e narrativa, creio que é possível descobrir e examinar pelo menos uma espécie de homologia estrutural entre os dois "gêneros" artísticos: é que ambos são *artes da ação*. E entendo ação no sentido determinado por Aristóteles na *Poética*: uma relação estabelecida entre uma série de eventos, um desenvolvimento de acontecimentos reduzido à estrutura de base. O fato de que no romance essa ação seja "contada" e no cinema, "representada" (e aí se estabelece a diferença apontada justamente por Chiarini) não elimina o fato de que, em ambos os casos, uma *ação* é estruturada (ainda que com meios diferentes).

Então a diferença entre a ação fílmica e a ação narrativa parece ser a seguinte: o romance diz "acontece isso e depois aquilo etc.", enquanto o filme coloca diante de nós uma sucessão de "isso + isso + isso etc.", uma sucessão de *representações de um presente*, hierarquizáveis apenas na fase de montagem.

Basta pensar no episódio da sala de máquinas no *Potemkin*: é apenas uma sucessão de momentos "presentes" que, sabiamente montada, se transforma num discurso capaz de delinear as motivações psicológicas, o desenvolvimento de uma disposição interior, um choque de sentimentos. E por isso Balázs (citado por Chiarini) podia recordar como — falando sobre o *Potemkin* — foi possível iludir a censura deslocando para o final a cena inicial do fuzilamento.

O tratamento da temporalidade introduzido pelo filme certamente não deixou de provocar efeitos na cultura contemporânea: propôs de um modo tão violento um novo modo de entender a sucessão e a simultaneidade dos eventos que até mesmo as outras artes reagiram à provocação. E se vários autores falaram com tanta insistência nas relações entre cinema e narrativa, se Hauser pode colocar quase toda a arte contemporânea "sob o signo do filme", isso significa que, embora tais autores fizessem uso frequente de *analogias-metáforas*, eles percebiam, contudo, talvez sem analisá-las, algumas *homologias de estrutura*.

E se é possível analisar o *Ulisses* e demonstrar que o modo de passar o imediatismo dos monólogos interiores de Bloom nada tem a ver com o imediatismo das imagens fílmicas, quando se trata de analisar o episódio das *Wandering Rocks*, eis que, na decomposição do episódio em dezoito episódios menores, vemo-nos diante de um tratamento da ação que torna possível deslocar o episódio final para o começo sem que nenhuma censura pudesse perceber, caso fosse necessário recorrer a tal subterfúgio para fazer passar o capítulo em questão. Vejamos agora um romance como *Dans le* *labyrinthe*, de Robbe-Grillet: aqui também o uso do presente permite conceber a ação verdadeiramente como um sistema de justaposições da estrutura temporal mais semelhante ao de um filme que ao de um romance, como era entendido tradicionalmente.

Tampouco é necessário recorrer a obras de refinada estrutura experimental: estou pensando num policial comercial, como *The Longest Second*, de B. S. Ballinger, que começa com a descoberta de um cadáver e continua, através de uma série de segmentos narrativos, com a crônica da investigação realizada em torno do dito cadáver; mas tais segmentos são entremeados por outros, cuja sucessão cria paralelamente a história de um indivíduo que morre no final, quando se revela que o assassino é o cadáver que apareceu no começo. O procedimento da narração é tal que poderia servir de roteiro para um filme. Cada segmento, mesmo articulado em seu interior segundo a temporalidade própria do romance tradicional, na relação com os segmentos alternados, não se "compromete" de modo a revelar suas posições temporais recíprocas. Se a segunda série precedesse, reunida em bloco, a primeira e esta fosse se colocar, toda inteira, no final, o conto fluiria da mesma maneira. Faltaria apenas o *suspense* e a sutil sensação de angústia, de fatalidade, de inquietude que invade todo o conto, muito digno, embora artesanal. Em outros termos, a qualidade do conto deriva da aceitação de uma temporalidade "nebulosa", que a literatura "aprendeu" observando o cinema e tentando transpor seus artifícios para um plano literário. Isso não significa que o romance (à parte o seu valor artístico) seja um falso romance ou um filme falido: ele constitui certo tipo de romance que só é possível numa cultura provocada pelo cinema e que alcançou sua peculiar qualidade narrativa justamente aceitando homologias de estrutura com o filme.

Esses intercâmbios são mais frequentes do que se pensa à primeira vista e não são, afinal, tão deletérios. Por exemplo: um filme pode juntar como contemporâneas duas cenas ocorridas em tempos diversos. Habitualmente, seu uso é bastante parcimonioso (representação de lembrança, por exemplo...), mas dois filmes como *O grande golpe* e *O bandido Giuliano* baseiam-se, ao contrário, exclusivamente no uso intensivo do flashback: no primeiro caso, para representar todas as ações paralelas realizadas ao mesmo tempo pelos diversos personagens; no segundo, para deslocar a sucessão temporal de uma única ação e dar a sensação de uma verdade dos fatos que se delineia confusamente, sob a forma de etapas de uma investigação, e de modo contraditório. Ora, é indubitável que, pelo menos em medida tão rigorosa e intensa, técnicas do gênero foram usadas anteriormente pela literatura (basta pensar no citado exemplo de Joyce). O fato de serem emprestadas da literatura não levou ninguém a acusar os dois filmes de "literários" e, efetivamente, não se pode afirmar que os dois diretores tinham em mente modelos literários. A única coisa que se pode afirmar legitimamente é que existem homologias no modo de estruturar a ação em filmes do gênero e em obras narrativas como as de Joyce e Robbe-Grillet.

Apontar homologias de estrutura significa somente isto: insinuar a suspeita de que a observação de Balázs no final de *O encouraçado Potemkin* pode ser aplicada a uma obra como a *Composition n. 1* de Marc Saporta (sendo indiferente o fato de que, no primeiro caso, estamos diante de uma obra de arte, enquanto no segundo lidamos com uma distração, que só vale pelas reflexões que inspira). A conclusão, preliminar, cautelosa e, ao fim e ao cabo, modesta, seria, portanto, de que é possível estabelecer comparações entre a forma de um filme e a forma de um romance, pelo menos no plano da *estruturação da ação*; de que a pesquisa é livre para quem pretende verificar melhor como as diversas artes colocam, em determinado clima cultural, problemas do mesmo gênero, com soluções estruturalmente semelhantes. E tem razão Chiarini quando adverte que certos paralelos entre as artes nunca devem ser verificados com o metro da absoluta contemporaneidade: existem diferenças de décadas, *décalages* de vários tipos.

Uma proposta para um discurso posterior podia ser a seguinte: quando descobre a possibilidade de jogar, através da montagem, com vários "presentes", colocando em questão certa noção da sucessão temporal, o filme utiliza essa sua prerrogativa como um meio para representar outra coisa; já a narrativa, no momento em que descobriu tal possibilidade, elegeu-a objeto de discurso, ou seja, não se serviu da combinação de séries temporais para contar uma história que exigia tal artifício, mas, de fato, contou certas histórias para poder aprofundar a combinabilidade de séries temporais, ou seja, elegeu como "tema" do conto o problema do tempo (e, através dele, o problema da consciência).

Mas o filme também não permaneceu estranho a essa consciência: em *O encouraçado Potemkin*, o fato de que a cena final pode ser deslocada para o início nada tem a ver com as intenções do autor e só acidentalmente deriva da própria natureza da linguagem fílmica, baseada justamente numa sucessão de representações do presente; mas em *O bandido Giuliano*, o fato de que a cena final (os tiros de carabina) podia muito bem ser uma cena inicial — e é colocada no final apenas por razões polêmicas precisas, para mostrar justamente que a história não acabou, que tudo recomeça como antes — não é um fato casual, mas depende de uma vontade formativa precisa do diretor, que assumiu propositalmente uma visão polêmica das relações temporais e dobrou certo esquema estrutural às exigências de um discurso engajado. E eis que o problema da estrutura temporal, tanto no filme quanto na narrativa, prepara-se para ser objeto consciente de reflexão. No limite extremo, um filme como *O ano passado em Marienbad* usa a história como simples pretexto para representar a problematicidade das sucessões temporais e, por mais "literário" que fosse, mesmo assim, resolveu a sua vocação literária numa matéria fílmica, desfrutada como tal pelo espectador, aquele mesmo espectador que, leitor de Robbe-Grillet, "reflete" sobre a decomposição do tempo "contada" em *Labirinto*, mas que, espectador de Resnais, "sofre" sobretudo como choque emocional a mesma decomposição do tempo. Em suma, *O ano passado em Marienbad* pode ser definido como um *filme equivocado*, mas é um filme, não um *romance equivocado*. Estamos diante de dois "gêneros" diversos, apesar de uma forte homologia de estrutura que, uma vez trazida à luz, deve conduzir a um discurso mais geral sobre a circulação das ideias em determinado âmbito cultural e sobre as diferentes formas que os problemas culturais assumem quando resolvidos no âmbito de gêneros artísticos diversos.

1962

As cores do ferro*

Quem folheasse este livro sem ter prestado atenção ao título e sem ler as legendas embaixo de cada reprodução poderia pensar que estava diante do catálogo de uma exposição de arte contemporânea. Encontraria várias correntes da arte de hoje aqui representadas, agressivas fantasias colorísticas, composições de materiais em que se pode desfrutar da complexa vitalidade dos alvaiades, dos grumos de tinta lançados do tubo com violência, dos diversos materiais, ferro, tecidos, sacos de aniagem, polivinila, madeiras, detritos, lâminas de metais preciosos compostos com paixão bizantina por um pintor encantado com sua riqueza cromática, com sua sugestiva plasticidade... Observaria que os artistas souberam extrair da composição dos vários materiais ritmos virtuosísticos, ilusões dimensionais cheias de genialidade; que souberam criar movimento e profundidade, manifestações de graça, gritos de comoção, formas que exprimem força e compacidade através de um adensamento de matéria tratada em grandes massas. E desfrutariam, finalmente, do espetáculo de uma matéria que mostra em cada nervura a intenção ordenadora da arte, que se faz "significado" estético e revela, na sua qualidade de "forma" completa, a legalidade da operação formativa que a instituiu como objeto contemplável.

Mas o leitor sabe que este livro não alinha obras de arte, exceto em uma de suas seções. No resto, trata-se de fotografias que focalizam sucatas de ferro, produtos industriais, restos de operações siderúrgicas, resultados de processos de fusão.

---

* Publicado como prefácio ao volume homônimo, publicado pela Italsider, em 1964.

Nem por isso a surpresa e o deleite desaparecem; pelo contrário, agudizam-se: o olho desliza sobre as imagens de metais candentes e vê estes lingotes quentes como produto de um colorismo aceso, que tende a restituir na pintura um fato sonoro, a nota lacerante de uma trompa; vê nas paredes dos vagões em que a ferrugem desenha seus próprios arabescos, nos blocos talhados a fogo como se fossem lavrados por uma lepra ligeira, por um mofo esfumado, concorrentes não indignos das materiologias de Dubuffet ou das manchas de Lapoujade. Descobre ritmos da pintura futurista em borbulhas leitosas e nas gotas de metal coagulado e petrificado encontra aquele gosto pelo deslizar de matéria já admirado nos grandes do informal pictórico; admira uma graça japonesa em certos círculos pintados, encontra nos rabiscos funcionais traçados numa lata, os grafites infantis que Cy Twombly recria, com sapiência bem diversa; no detalhe de alguns parafusos descobre um ritmo que muita escultura, em busca de resultados de espacialidade não muito diferentes, invejaria; em pedaços de tinta verde corroída, que casualmente vai se descolando do metal, no sobrepor-se de lâminas, no florir de ferrugens, no descascar de tintas, encontra fulgurações, belezas de matéria sofredora e doente que pensava encontrar apenas nas telas de Fautrier, nas resinas e nos rasgos esgarçados de Burri. Então, o fotógrafo que, com educada sensibilidade figurativa, girou pelos pátios da grande fábrica, junto aos grandes montes de dejetos da periferia industrial, pelos armazéns de um complexo metalúrgico, descobriu fragmentos de realidade que nada têm a invejar às criações do artista. E o leitor, nesta altura, é tomado legitimamente por uma série de problemas, discordantes entre si, que assumem a forma de tentações, suspeitas, interrogações malignas.

Primeira suspeita: de que a matéria, a julgar por estas reproduções, é mais forte que a arte, mais corajosa, mais inventiva e mais densa de possibilidades; e, portanto, de que a invenção do artista que hoje se propõe a redescobrir as possibilidades da matéria e a recriá-las na tela, seria um esforço inútil diante das belezas secretas que a matéria, entregue a si mesma, não violada por uma pesquisa prenhe de hipóteses intelectualísticas, faz florir sem esforço. Compare, leitor, as fotos do ferro com as obras realizadas com ferro por alguns artistas: no mínimo, a comparação se sustenta e o julgamento às vezes fica difícil; portanto, as forças em campo se equivalem.

Segunda suspeita: de que, na verdade, apesar de tudo, aqui não estamos diante de elementos naturais independentes de qualquer vontade de arte ou de elementos industriais belos "por acaso", pois eles só se tornam belos depois que a mão do fotógrafo, mesmo a distância, utilizando as lentes e as aberturas da objetiva, escolhendo determinadas condições de luz, estabelecendo posições e ângulos, os tiver "tocado", trabalhado, manipulado. E, portanto, ainda estaríamos diante de produtos de uma arte figurativa que faz uso da câmera, em vez do pincel ou da tela; de tal sorte que este livro não ilustraria as "cores do ferro", mas as paletas geniais e pessoais de fotógrafos de gosto e gênio, que souberam humanizar realidades industriais que antes não tinham nenhuma consistência estética.

Na realidade, ambas as hipóteses, ambas as suspeitas são legítimas. O fato é que este livro se insere num nó problemático típico da arte contemporânea, fornecendo-lhe uma apaixonante documentação. Traremos à luz dois filões mestres deste nó: a importância estética da matéria para a arte moderna e a poética de objeto encontrado.

1. A descoberta da matéria

A arte contemporânea descobriu o valor e a fecundidade da matéria. Isso não quer dizer que os artistas de outrora ignorassem o fato de que trabalhavam determinado material e não compreendessem que restrições e sugestões criativas, obstáculos e liberações tinham origem neste material. Era Michelangelo quem sustentava, como se sabe, que a escultura se apresentava a seus olhos já contida virtualmente na pedra originária: ao artista não restava senão tirar da pedra o que fosse excessivo para trazer à luz aquela forma que o material já continha em suas nervuras. Por isso enviava — como narram os biógrafos — "um de seus homens para buscar suas estátuas entre as pedras".

Não tem o ótimo artista um só conceito
que um mármore só em si não circunscreva
em seu excesso, e só a isso chega
a mão que obedece ao intelecto.

Mas embora os artistas sempre tenham sabido que deviam dialogar com uma matéria e encontrar nela a primeira fonte de toda inspiração inventiva de formas e cores, conforme demonstra o soneto de Michelangelo, também é verdade que muitas teorias estéticas se esforçaram para encobrir tal fato.

Assim, a estética idealista ensinou-nos que a verdadeira invenção artística desenvolve-se naquele instante da intuição-expressão que se passa integralmente no interior do espírito criador; a extrinsecação técnica, a tradução do fantasma poético em sons, cores, palavras ou pedra, constituía apenas um fato acessório, que nada acrescentava à plenitude e ao caráter definitivo da obra.

Foi justamente em reação a esta convicção que, em várias frentes, a estética contemporânea reavaliou vigorosamente a matéria. Uma invenção que ocorre nas supostas profundezas do espírito, uma invenção que nada tem a ver com as provocações da realidade física concreta é um fantasma bem pálido; e esta convicção esconde, ademais, uma espécie de neurose maniqueísta, como se beleza, verdade, invenção, criação só acontecessem no campo de uma espiritualidade angelical e nada tivessem a ver com o universo comprometido e bruto das coisas que podem ser tocadas, cheiradas, que quando acontecem fazem barulho, que tendem para baixo por inelutável lei de gravidade (e não para o alto, como o vapor ou as almas dos pobres defuntos) e que estão sujeitas a erosão, transformação, decadência e desenvolvimento.

A cultura contemporânea precisava retornar a uma positiva tomada de consciência dos direitos da matéria, para compreender que não existe valor cultural que não nasça de um evento histórico, terrestre, que não existe espiritualidade que não se realize através de situações corporais concretas. A Beleza não é o pálido reflexo de um universo celeste que mal entrevemos e só realizamos imperfeitamente através de nossas obras, a Beleza é aquele tanto de organização formal que nós sabemos extrair da realidade que experimentamos dia após dia.

> O artista estuda amorosamente a sua matéria, interrogando-a em profundidade, espreitando seu comportamento e suas reações; ele a interpela para poder comandar, para poder domá-la, obedece a ela para poder dobrá-la; ele a aprofunda para que revele possibilidades latentes e adequadas às suas intenções; ele a escava para que ela mesma sugira novas e inéditas possibilidades exploráveis; ele a segue para que seus desenvolvimentos naturais possam coincidir com as exigências da obra a ser realizada; indaga os modos segundo os quais uma longa tradição ensinou a manipulá-la para que germine em modos inéditos e originais ou para prolongá-los em novos desenvolvimentos; e se a tradição que a matéria carrega parece comprometer sua ductilidade, tornando-a pesada, lenta e opaca, ele tenta recuperar seu frescor virginal, que quanto mais inexplorado, mais fecundo será, e, se a matéria é nova, ele não se deixará assustar pela audácia de certas sugestões que parecem brotar espontaneamente dela e não se recusará à coragem de certas tentativas, tampouco se afastará do duro dever de melhor penetrá-la para melhor identificar suas possibilidades. [...] Não se trata de dizer que a humanidade e espiritualidade do artista se figuram *em* uma matéria, tornando-se um complexo, um formato de sons cores palavras, pois a arte não é figuração e formação de uma matéria, mas a matéria é formada segundo um irrepetível modo de formar que é a própria espiritualidade do artista feita estilo.*

Esta é uma descrição que se pretende aplicável a qualquer operação artística, em qualquer tempo. Mas não por acaso este aspecto do processo criativo foi sublinhado pela estética contemporânea. Há nestas insistências (e o exemplo citado é apenas um entre muitos, embora nos pareça ser o mais convincente) como que um espírito do tempo, um reflexo do comportamento que os artistas manifestaram com insistência e exclusividade bem mais obstinadas.

---

* Luigi Pareyson, *Estetica: teoria della formatività*, 2. ed., Bolonha, Zanichelli, 1960, cap. IV. Cf. também "La materia artistica" e "La materia dell'arte", em *L'Estetica e i suoi problemi*, Milão, Marzorati, 1961. Esses textos encontram-se agora respectivamente em *I problemi dell'estetica*, Marzorati, 1966, e *Teoria dell'arte*, Marzorati, 1965.

Ou seja: enquanto as estéticas reavaliavam a fundo a importância do trabalho *sobre*, *com* e *na* matéria, os artistas davam a ela uma atenção exclusiva, tão mais intensa quanto mais o abandono dos modelos figurativos os levava a novas explorações no reino das formas possíveis. Assim, para a maior parte da arte contemporânea, a matéria torna-se, não mais apenas o corpo da obra, mas também o seu fim, o objeto do discurso estético. O quadro, a estátua como discurso em torno da matéria. Não é o caso de citar nomes ou indicar correntes. A crise do abstracionismo geométrico, o nascimento do informal levaram à grande aventura no reino das manchas, das rachaduras, dos grumos, das camadas, dos gotejamentos... E a interrogação dos materiais sugeriu, enfim, o risco do casual, de deixar agir os próprios materiais, a tinta que esguicha livremente sobre a tela, a aniagem e o metal que falam com o imediatismo de uma laceração casual e inopinada.

Nesta altura, surgiu uma tentação (ou uma nova via): a obra do pintor renascentista consistia em submeter a matéria, embora amada e interrogada com amor, à potência organizadora de um *ideia* construtiva tão severa que alguns puderam pensar que não tinha nada a ver com esta matéria, mas chegava ao pintor de um outro universo, imprimindo-se em seu espírito como fulguração genial, dom divino; a obra do artista "matérico" dos nossos dias, ao contrário, foi se configurando como uma aparente renúncia a qualquer forma, a qualquer organização, a qualquer superposição de intenções para deixar que o quadro se tornasse um fato natural, um evento físico, um dom do acaso, como as figuras que a água do mar desenha na areia ou que as gotas de chuva gravam na lama.

Um pintor como Dubuffet dá a seus quadros títulos que parecem indicações ocasionais fornecidas pelos fotógrafos deste volume: no primeiro caso, temos os "macadames" (asfaltos, empedrados, brita), os "mofos", as "marcas", os "terrenos", "vegetações", "tessituras", "aluviões"; no segundo, lemos "escórias", "ferrugens", "cortes", "lingotes", "serragens", "ferros"...

Assistimos então a um voluntário desaparecimento do pintor para dar lugar à Natureza pintora, ao Acaso artista? Quando é o autor quem sugere tais respostas, é lícito não dar muita importância, pois há na polêmica uma boa dose de coqueteria, e no jogo, uma ênfase demonstrativa. Mas, muitas vezes, os que interpretaram o pintor inclinaram-se nessa direção muito além de qualquer limite de segurança. Vejamos o que diz André Peyre de Mandiargues sobre Dubuffet:

> Para simplificar, observamos que aquilo que lhe agrada acima de tudo na terra é que ela seja mais comum e difusa do que qualquer coisa no mundo e que em virtude desta sua vulgaridade, ela muitas vezes desencorajou os homens, que não lhe dedicam mais que um olhar distraído. Pois não se trata absolutamente do conceito ideal da terra e de sua inspiração sentimental, que com frequência inspiram os sábios e os idiotas, nem de suas relações com a humanidade. [...] Trata-se desta matéria ordinária que se encontra diretamente sob nossos pés e às vezes gruda na sola dos sapatos, daquela espécie de muro horizontal, daquele plano que nos suporta e que é tão banal que escapa à visão, salvo nos casos de esforço prolongado. Esta matéria, da qual poderíamos dizer que não existe nada de mais concreto, pois nunca teríamos deixado de pisá-la não fossem os artifícios da arquitetura. [...] Algumas destas *texturologias* ou *topografias* ainda mostram grafites sutis, outras exibem riscos que parecem traços feitos com a unha, mas as que considero mais comoventes, as últimas, não têm mais nada que possa distingui-las a um olhar puro e simples... Nenhum acidente as fixa no espaço e, portanto, são ilimitadas (o olho elimina espontaneamente as medidas do quadro, pois nenhuma sombra de composição vem justificá-la) e provocam na testemunha (como provocaram, creio eu, no pintor) a fantástica impressão de contemplar o infinito numa extensão de pó. [...] Esta exploração [...] acontece num domínio tão concreto quanto a areia de uma praia, na qual estivéssemos deitados, o olhar perdido nos grãos quase invisíveis, as mãos mergulhadas naquela bela matéria quente que escorre entre os dedos, que não se pode apreender.*

Perigosa exaltação. Se é assim, por que procurar, de fato, a obra do pintor e não se estender realmente na areia? Se valesse a pena fazer assim, então as exposições de arte poderiam ser legitimamente substituídas por livros como o nosso (e ainda melhor, pois o livro oferece uma visita pessoal ao mais próximo depósito de detritos ferrosos). Mas por um lado, podemos perceber que Peyre de Mandiargues goza da livre "informalidade" da matéria terrestre única e exclusivamente porque um artista a propôs através de sua organização do material; e quantos aos "ferros" deste volume, duvidamos que pudéssemos admirá-los sem a mediação de fotógrafos que souberam "colocá-los em quadro". Existe, portanto, um ponto-limite, um divisor de águas, no qual a aceitação prazerosa da matéria em estado bruto ainda não é tal — e torna-se depois experiência vital da qual estão ausentes qualquer alegria estética e qualquer reflexão do gosto. A arte contemporânea, em sua viagem em direção à matéria, ensinou-nos a fruir, mais do que do objeto construído, do objeto *encontrado*. Mas eis que nos damos conta de que existe um modo de identificar, de "encontrar" o objeto, que, em última análise, ainda constitui — embora de forma nova — a arte.

---

* A. Peyre de Mandiargues, "Dubuffet, ou le point extrême", em *Cahiers du Musée de Poche*, 2.

2. O objeto encontrado

A poética do *Objet trouvé* ou do *ready made* não é de nossos dias: foi elaborada pelos surrealistas e pelos dadaístas. Um escorredor de garrafas é "escolhido" como escultura ou um selim da bicicleta; um carrinho de mão com uma mulher de vestido de baile, um cristal de bismuto; um sólido geométrico com funções originalmente didáticas; um copo deformado pelo calor; um manequim... Eis uma série de objetos que, compostos com outros ou isolados em sua absurda presença de instrumentos reais separados do próprio contexto, se tornam esculturas, proposta provocativa, paródia de museu, mas em todo caso contempláveis e prazerosos. Havia na base de tais operações figurativas um projeto bastante sutil: cada objeto porta consigo uma carga de significados, constitui quase um termo de linguagem, com suas referências bem precisas, como se fosse uma palavra; isolemos o objeto, retirando-o de seu contexto habitual para inseri-lo em outro: ele vai adquirir um novo significado, um halo de referências impensadas, vai dizer algo que não tinha dito até então... A distância de anos, um antropólogo, Lévi-Strauss, explicou tal operação e seus pressupostos linguísticos de modo persuasivo: definitivamente, quem recolhe e "expõe" evidencia objetos encontrados, faz um pouco como o *bricoleur*, o artesão caseiro que, por *hobby*, utiliza peças mecânicas tiradas de outros aparelhos, dotados de uma função original, para inseri-los numa nova estrutura, dotada de significado novo; ele utiliza as significações originais dos objetos empregados, ao mesmo tempo que despreza e altera estes significados originais. É a máquina feita com peças de outras máquinas, utilizando velhas lâmpadas, palitos de dentes, fios de ferro e parafusos que um dia serviram para prender uma outra coisa. E o que resulta disso é sempre um mundo novo, outro universo formal, no qual aquilo que foi recolhido ao acaso, tornou-se agora *necessário*.

Muita arte contemporânea trabalha na linha desses experimentos surrealistas e dadaístas. Ora é o puro jogo formal, o prazer estético com a nova forma descoberta, como nas exposições de objetos encontrados, organizadas em sua época por Bruno Munari; ora são naquelas fotos em que alguém identifica pedaços de parede que "parecem" um quadro do pintor tal. Em ambos os casos, objeto e pedaço de parede não existiam como obras de arte antes que o olho do artista pousasse sobre eles. Somente a partir do momento em que são identificados, isolados, enquadrados, oferecidos à nossa contemplação, é que eles se carregam com um significado estético, tanto quanto se tivessem sido manipulados pela mão de um autor. Não se trata da porção de areia em estado bruto, mas da porção de areia que alguém nos mostra dizendo "olhe, parece um quadro" e que só a partir daí, dominada por uma "intenção" formadora, torna-se realmente um quadro.

Outras vezes, o próprio pintor reproduz o trecho de estrada, o grafite num muro, como no caso das "pavimentações" de Dubuffet e das telas brancas manchadas por garatujas infantis de Twombly e aqui a operação artística é evidente, o artista refaz a natureza, redescobre sua ingenuidade e fecundidade, mas sempre e somente através de arte.

Há ainda o caso em que um lance de realidade é isolado e apresentado com uma clara intenção irônica e polêmica: é César que comprime, deforma e expõe o metal retorcido de um velho radiador de carro, é Arman que enche uma caixa transparente com óculos amontoados, é Rauschemberg que prega um encosto de cadeira ou o mostrador de um relógio na tela, Segal que senta à mesa (real) de um café um manequim de mulher em tamanho natural, e, enfim, Lichtenstein que copia, em tamanho despropositado e com a máxima fidelidade, uma vinheta de história em quadrinhos ou Schifano que pinta apenas com pequenos borrões, a escrita publicitária da Coca-Cola... Em todos esses casos, o artista estabelece uma irônica polêmica contra o mundo industrializado que o circunda, expõe os achados arqueológicos de uma contemporaneidade que se consuma dia após dia, petrifica em seu sarcástico museu as coisas que vemos no dia a dia sem perceber que funcionam como fetiches aos nossos olhos. Pelo simples fato de retirá-las de seu contexto habitual, ele as deforma, ensinando-nos a vê-las com olhos desencantados. Mas, ao fazê-lo, por mais feroz que seja a polêmica, recorda também que a realidade contemporânea, em suas formas mais utilitárias, esconde reservas de emoção estética. Quem viu o quadro em que Schifano "refaz" o logotipo da Esso (que constitui originalmente um pobre exemplo de gráfica) dificilmente poderá se livrar, ao passar diante de um distribuidor da companhia, de olhar o oval da marca sem apreciar sua inexplicável beleza, que só agora aparece através da lente deformante com que o pintor nos ensinou a olhá-la (a redimi-la no instante mesmo em que a ironizamos).

3. As cores do ferro

Tendo como fundo estas tendências artísticas, também as reproduções de "ferros" que aparecem neste volume adquirem seu sentido. São — e já o dissemos — materiais descartados que, vistos de perto, como numa lente de aumento, revelam ritmos e intensidades da matéria que nosso olho só então percebe pois foi educado em dois sentidos: por um lado, é guiado por toda uma tradição pictórica que o leva a ver as cores do ferro à luz de toda a história da pintura contemporânea; por outro, é levado pelo fotógrafo que, educado na mesma tradição, soube escolher o ferro e enquadrá-lo, transformando-o em obra de arte autônoma. A nós não resta senão escolher os nossos ferros e, na medida em que soubermos isolá-los do contexto e conferir-lhes um sentido, teremos realizado uma obra de criação.

Ainda: há casos — como o de "lingotes frios com números amarelos" de Blum — em que se capta nos produtos industriais o rastro de uma manipulação utilitária (o número inscrito por exigências de triagem ou de inventário), em que se colhe um momento no qual o fato casual produziu um resultado gráfico, a ser identificado com a festiva ironia do neodadaísta que busca ocasiões bizarras. E quando o fotógrafo fixa em película um monte de carros usados (Nelson), ele não apenas compôs um ritmo cromático altamente sugestivo, através de um jogo de cores reunidas pelo acaso, ele fez mais: pronunciou um juízo inquietante sobre a nossa civilização, deu-nos uma imagem rápida e incisiva de um ritmo de "consumo", desenvolveu um discurso, carregou de significado o seu encontro originalmente casual. Quando Blum extrai de uma série de trilhos descartados um ritmo abstrato de formas uncinadas, acontece algo como uma recuperação estética de um fracasso industrial que parecia definitivo, quase como uma revanche do material que, rejeitado no plano utilitário, se refaz no âmbito da pura caligrafia, demonstrando que ainda pode render alguma coisa. A caixa-forte antiga cujo mecanismo é ampliado não deixa nada a dever às composições análogas expostas em galerias. E quando, como em alguns casos, os fotógrafos não isolaram o detalhe ampliando-o, mas mostraram seus detritos numa enquadratura que incluía também o homem ou o fundo de edifícios que estabelecia imediatamente a escala, temos a tentativa, menos esteticística, de não isolar o objeto encontrado, mas de mostrar que pode funcionar como estímulo estético mesmo quando não é completamente separado do contexto original — e assim o espectador recebe quase que uma sugestão pedagógica, uma indicação de como é possível identificar objetos encontrados, e onde.

Mas uma vez entendido o mecanismo e encontradas as suas justificações estéticas, fica faltando perguntar que função podem ter operações artísticas como as apresentadas neste volume. O fotógrafo entra em concorrência com o pintor e com o escultor e, em certa medida, demonstra sua inutilidade? Também. Ou melhor, o fotógrafo reclama seu direito à criação e obtém sua promoção. Mas ainda se pode dizer que o fotógrafo oferece sugestões ao pintor e ao escultor empenhados numa pesquisa análoga. Seja como for, não estabelece uma fratura, não pretende substituir a operação da arte por um equivocado testemunho sobre a livre inventividade da natureza e do acaso; como vimos, estamos sempre diante de uma construção do homem que confere um sentido ao objeto encontrado.

Mas, ao conferir esse sentido, o homem sempre pode pecar por esteticismo. Certo, contemplando estas ferrugens e gotas, estes rasgos e estes grafites, experimentamos uma emoção estética; mas até que ponto não seria complacência de um esteta decadente que extrai arrepios de satisfação descompromissada de fenômenos de vida que, ao contrário, são graves e importantes?

Trata-se de interpretações de aspectos de uma civilização industrial. Uma civilização industrial que, por definição, é bruta, árida, inóspita, impoética. Podemos até experimentar uma emoção complexa, da qual o prazer estético não está ausente, diante da visão de um complexo produtivo em plena função e estaríamos na ordem daquelas experiências emocionais vitalíssimas e complexas que permeiam nossa existência. Mas ainda assim, a realidade industrial oferece sempre uma paisagem urbana feita de amontoados e armazéns, de detritos e dejetos, de entidades decaídas e desfeitas, de matérias marcadas pelo tempo e pela corrosão, das quais não podemos prescindir, às quais nossa sensibilidade se recusou, incomodada, até agora. Os sistemas e estruturas sociais poderão mudar, mas numa sociedade industrial restará sempre uma área de presenças inumanas sobre as quais podemos exercer nossa ação transformadora sem que com isso passemos a vê-las como amigas, integradas à nossa sensibilidade.

Ora, uma arte que nos ensine a ver tais presenças com olhos diversos, que nos adestre ao jogo da decomposição das relações habituais, à fruição inesperada de uma superfície corroída, de um ritmo de empilhamento de objetos, das cores de um material, pode proporcionar momentos de apaziguamento com as coisas. Momentos que se tornariam mórbidos se alguém a eles dedicasse a vida inteira, mas que podem ser fecundos para quem souber transformá-los, como se deve, em pausas imaginativas, como se a fantasia respirasse fundo para recuperar o fôlego; e que, não raro, ao fazê-lo, recompondo os objetos, lançando sobre eles uma luz radiante como o feixe de um refletor colorido, os suspende num local de ironia, de suspeita, nem sempre, nem necessariamente de cumplicidade — então o objeto encontrado transforma-se em estímulo para reflexão e juízo, como o amontoado enorme de automóveis mortos que se torna monumento fúnebre do bem-estar mecânico.

1963

Função progressiva da pintura moderna

Não seria inoportuno, ao avaliar as contribuições de uma exposição que reúna as experiências pictóricas de uma geração, assumir o ponto de vista do visitante inexperiente: nas reações de sua inexperiência devemos ler as informações sobre a natureza e a função da pintura contemporânea e, ao mesmo tempo, as possibilidades positivas que se apresentam a este mesmo visitante, através do aparente insucesso de sua experiência.

Esse visitante é da raça daqueles que, no salão de Nadar, ficam horrorizados diante dos primeiros impressionistas. Ora, também a história da cultura deve fazer valer certo princípio democrático: os impressionistas tinham razão — eles, os poucos — em pintar como pintavam, mas a maioria também tinha razão ao reagir como reagia. Aqueles quadros propunham ao visitante um novo modo de ver o mundo, pediam que reaprendesse a olhar (a olhar o quadro e, através dele, o mundo, não no sentido de que o quadro representava a natureza, mas no sentido de que determinado modo de entender as relações formais exigia um novo modo de perceber, entender, apreciar as configurações que, na realidade, se oferecem à nossa organização perceptiva).

Para aprender a olhar o mundo como propunham os impressionistas, este visitante precisou de mais de cinquenta anos; e quando aprendeu, viu-se provocado por uma arte que só conseguiu indicar sob o nome geral de "futurismo". O desentendimento durou muito, até cerca de dez anos atrás, diria eu: "futurismo" constituía uma definição que, assim que era pronunciada, transformava-se num bloqueio psíquico, num diafragma insuperável entre a obra e o fruidor. O que era "futurista" não era olhado, simples assim. O burguês normal continuou a abominar o futurismo quando já tinha em casa, contrabandeados do *industrial design*, os produtos do abstratismo, do construtivismo, do neoplasticismo e assim por diante. Consumia os *ismos* sem se dar conta e tratava de rejeitá-los em bloco como "futurismo".

Tal comportamento foi se modificando lentamente: certa difusão da cultura, a mediação da publicidade, a divulgação de grande alcance... O público (fala-se sempre do público despreparado, do visitante que chega a uma exposição por aventura, *semel in anno*) começou a habituar-se à sucessão de correntes, a intuir pelo menos que um quadro podia ser belo, mesmo se não representasse nada, de modo que hoje é raro ouvir perguntar numa exposição: "Mas o que isso quer representar?" Contudo, eram sempre aproximações cautelosas, parciais, setoriais. Pensemos num visitante desse tipo entrando numa exposição que alinhe os produtos da pintura contemporânea dos últimos vinte anos, que proponha, em rápida sucessão, escolas e costumes formativos opondo-se uns aos outros, em contínua dialética, os informais aos abstratos, os gestuais aos informais, os expressionistas abstratos aos pesquisadores de texturas matéricas... Nosso espectador ficará em permanente estado de choque, no sentido em que mal foi forçado a se habituar a um universo de linguagem, no âmbito de uma tela ou de um grupo de telas — e portanto a um modo de ver as coisas —, e o novo hábito é imediatamente colocado em questão pela tela ou grupo de telas sucessivas.

O que foi dito acima pode ser lido como uma agradável exibição do óbvio, uma obviedade, aliás, à qual o artista nem dá mais atenção, pois se desse, se adaptasse seu ritmo de inovação e invenção ao ritmo de assimilação da parte mais numerosa e habitudinária do público, abandonaria efetivamente os termos da dialética formal contemporânea, reduzindo-se a criar capas para revistas de histórias em quadrinhos. Certo, são obviedades, mas na formação de tais obviedades delineiam-se alguns nós problemáticos e seria uma pena deixá-los simplesmente de lado.

Público "habitudinário", dissemos, "hábitos" perceptivos, modo "habitual" de ver o mundo; no próprio modo de formular tais questões, surge como ponto pacífico que a pintura contemporânea (que a arte contemporânea em geral — talvez a pintura com a música — aja de forma mais visível e provocativa) abre seu caminho violentando os *hábitos* do próprio público. Que significado teria esse seu efeito aparentemente acessório?

> O hábito, que serve como uma poderosa balança da sociedade, é ao mesmo tempo o seu mais precioso instrumento de conservação. Só ele nos mantém, a todos, dentro dos estreitos limites da ordem e preserva os privilegiados pela fortuna da invejosa revolta dos deserdados. O que, senão ele, impede que os mais ásperos e antipáticos caminhos da vida sejam abandonados por quem foi educado para trilhá-los? Ele mantém o pescador e o piloto no mar em pleno inverno, faz o mineiro descer às vísceras da terra e liga o camponês à sua cabana e ao roçado solitário nos longos meses de neve, ele nos protege da invasão dos que nasceram no deserto e nas regiões glaciais. O hábito prescreve que todos devemos enfrentar a batalha da vida dentro das linhas fixadas por nossa educação ou por nossa escolha original e extrair o máximo possível mesmo de uma ocupação desagradável, visto que não existe nenhuma outra adequada para nós e de todo modo já é tarde demais para começar tudo de novo. Ele indica aos diferentes grupos sociais as diversas fronteiras.

Ao leitor horrorizado com a substância soberanamente "reacionária" deste texto (não parece um elogio do hábito como estupefaciente, coeficiente de toda adaptação ao escravismo, bênção a todo paternalismo imobilista, fundamento dos inalteráveis costumes ancestrais sobre os quais se apoia toda e qualquer sociedade que se nega ao desenvolvimento?), devemos revelar que foi extraído dos *Principles of Psychology* de William James, um psicólogo que justamente neste livro defende uma visão mais flexível e problemática da consciência humana, tentando fundamentar sua mobilidade e plasticidade.

É o próprio James quem define a plasticidade como "possuir uma estrutura suficientemente fraca para ceder a uma força externa, mas também suficientemente forte para não ceder completamente"; e, portanto, a plasticidade da consciência consistiria em ser capaz de abrir-se para todas as solicitações novas do ambiente, mas ser capaz ao mesmo tempo, de restabelecer, a cada abalo devido à novidade, o equilíbrio orgânico no qual se apoia, interiorizando as novas aquisições num novo sistema de comportamentos espontâneos e refletidos. Nesse sentido, o hábito seria uma espécie de capacidade homeostática, graças à qual a nova aquisição não alteraria completamente os nossos ritmos psicológicos e fisiológicos: em outros termos, a irrupção de um novo pensamento ou a elaboração de uma nova experiência emocional ou intelectual que ocorresse no momento em que abro a porta de casa, não me impediria de automaticamente girar a chave na fechadura, no sentido certo e pelo número de vezes necessário, talvez levemente apoiado no batente como é meu costume — tudo isso graças ao hábito adquirido. E, portanto, o hábito seria um elemento fundamental para uma vida normal (ou, como entenderam outros psicólogos e filósofos, representaria aquele tanto de mecanicidade que se impõe à minha consciência justamente para permitir outras e mais elevadas formas de espontaneidade).

Mas o hábito é também um elemento de conservação psicológica, de tendência ao esclerosamento, de acomodação a um mecanismo de reflexos que impede qualquer abertura posterior para novos gestos — que impede a reflexão sobre a própria possibilidade de novos gestos. Se transportarmos um complexo determinante de hábitos do simples plano das reações psicológicas para os níveis mais complexos das relações sociais, das decisões morais, das reflexões intelectuais que podem tê-las como ponto de partida, perceberemos que cai como uma luva o quadro do hábito como elemento de conservação, traçado por James com a objetividade do estudioso e a ausência de censura típica de um representante da burguesia estadunidense de 1890, que evidentemente percebe, numa ótica exclusivamente apolítica, o problema da mobilidade social (e não suspeita ainda que este, longe de ser proposto por ideologias revolucionárias, será um dia enfrentado em seu próprio país por uma sociologia neocapitalista do *status*). Em suma, portanto, a página de James serve para recordar que existe um aspecto no qual o hábito — aqui no regime das relações éticas e sociais, mas evidentemente também no âmbito dos hábitos perceptivos e dos mecanismos intelectuais — pode ser um fator "reacionário", que se opõe à evolução da sensibilidade, ao desenvolvimento de uma visão das coisas sempre mais articulada e madura e de todo modo sempre aberta à revisão problemática.

Mas a concepção do hábito como elemento de imobilismo tem raízes bem mais profundas, tanto no sentido histórico quanto no teórico: no fundo, ela tem como base a convicção de que um comportamento habitudinário reflete, em sua inalterabilidade, a mesma inalterabilidade que é própria das leis da natureza. Habituamo-nos e isso é bom, pois o mundo é um exemplo de hábito. O testemunho primeiro deste modo de ver é encontrado na *Retórica* de Aristóteles (I, 11), lá onde, a respeito do hábito, ele diz:

> É agradável tender no mais das vezes ao estado natural, sobretudo quando as coisas que se produzem segundo a natureza tiverem retornado ao seu estado próprio; assim, os hábitos são igualmente agradáveis, posto que o habitual é como uma segunda natureza. O hábito assemelha-se à natureza: "muitas vezes" é semelhante a "sempre". A natureza é o domínio do que acontece sempre; o hábito é o domínio do que acontece muitas vezes.

Ora, a convicção de uma natureza imutável tinha de ter como consequência necessária a visão do hábito como *optimum*: e à arte caberia apenas reiterar a capacidade de ver a realidade de modo habitual. De fato, não era outro o pendor das prescrições canônicas, das regras áureas, dos preceitos técnicos, que visavam justamente garantir que a arte realizasse aqueles princípios de ordem e simetria que também eram característicos do mundo natural e da própria lei divina que rege o Cosmos — e o modo mais sensato de entender a afirmação de que a arte imita a natureza era justamente uma arte que operasse assim como opera a natureza, realizando objetos acabados, organizados, definidos, ordenados. Sabemos muito bem que através da evolução das filosofias e da pesquisa mais ou menos científica, a imagem do mundo foi mudando, mas isso significava, a bem dizer, que o objetivo era alcançar, inapelavelmente e melhor que os próprios antecessores, uma imagem ótima e definitiva do mundo. E sabemos também que nenhum dos grandes artistas da Antiguidade submeteu-se às regras canônicas realmente de modo obtuso, mas realizou séries contínuas de afastamentos da regra e, consequentemente, levou aos próprios contemporâneos a ter, de fato, uma visão do mundo diversa da que tinha anteriormente. Mas isso era fruto de decisões pessoais, quase de subterfúgios, e a ambição do artista era dedicar o máximo cuidado para que ninguém suspeitasse de que tinha contrariado a tradição adquirida.

As coisas mudam com o aval da ciência moderna: dissemina-se uma noção da consciência como revisão contínua das próprias asserções, verificação progressiva da teoria com base no dado progressivo da experiência. O processo é lento e complexo, mas o conceito de natureza que temos hoje nas mãos não é mais o da Antiguidade ou da Idade Média e nem mesmo o do Renascimento ou de Galileu (embora nestes já se vislumbrassem os germes do nosso entendimento). Tampouco pensamos mais que podemos definir plana e decisivamente a natureza, o mundo que nos cerca, como algo diferente de nós mesmos e de nossa definição, pois sabemos que para operar no mundo devemos elaborar definições operativas parciais e provisórias deste mesmo mundo as quais, ao mesmo tempo que permitem agir tomando como definitiva determinada afirmação sobre uma parte do universo, tornam absolutamente impossível compreender seus outros aspectos, definíveis a partir de outras afirmações, complementares mas às vezes contraditórias. E, portanto, o mundo (o universo dos metafísicos, aquele no qual o filósofo antigo esperava encontrar um modelo de ordem único e duradouro) é para nós o terreno de um desafio progressivo à inteligência e à sensibilidade, a pista de teste de inúmeras propostas, de modelos explicativos provisórios, que temos de nos acostumar a eliminar assim que forem superados por outros dados e outras suspeitas.

Assim, pelo menos no nível dos processos intelectivos, *habituar-se*, neste universo, não é mais uma coisa recomendável. E se um bom hábito deve ser cultivado, é o de mudar nossos comportamentos com o máximo de rapidez diante das coisas. E consequentemente também a nossa sensibilidade, nossos comportamentos emocionais, as próprias coordenadas dos juízos morais, a capacidade de aceitar e definir situações humanas, a capacidade de atuar num contexto social que sofra o contragolpe de mutações ocorridas em outros níveis, e que, por outro lado, promova ele mesmo uma instabilidade dos valores e conhecimentos, todos os nossos modos de comportamento, do psicológico ao fisiológico (pois a evolução técnica impõe também uma contínua revisão da mecânica dos reflexos, impondo a aceitação e integração a nossos processos nervosos de coisas que um dia antes pareciam além de qualquer limite do aceitável), o homem em bloco — em suma — *deve se habituar a não se habituar mais*, deve reconhecer no mutável, na revisão dos esquemas, na dinâmica de uma reprodução contínua dos modos de estar no mundo e de ver o mundo uma condição normal e privilegiada. Daí a função pedagógica da arte contemporânea e a justificação mais simples da vertiginosa sucessão de linguagens que caracterizou a aventura da arte deste século (da qual as sucessões e oposições de uma exposição como esta são apenas um reflexo em escala reduzida, comprimida num arco mais breve de tempo). A arte não fez outra coisa senão respeitar o ritmo que a ciência deu ao nosso modo de estar no mundo; não pôde fazer outra coisa senão esperar que o próprio público se habituasse a uma solução para então propor a seguinte, pois na verdade tratava-se de habituar o público a não contrair hábitos, a habituar-se à sucessão, a não descansar nunca sobre um modelo adquirido.

Claro que não estamos dizendo que o artista, que nenhum artista, tinha necessariamente consciência disso enquanto trabalhava: buscamos estabelecer o modo como a arte de certo período histórico fez-se intérprete, como sempre aconteceu, de uma tendência geral da própria cultura, mesmo sem ter uma consciência imediata disso. Mas o historiador que quiser examinar a aventura da arte hodierna em perspectiva não poderá deixar de reconhecer essa função libertadora em relação a um consumidor que era beneficiado no momento mesmo em que se sentia agredido; e somente o historiador futuro poderá avaliar se essa terapia de choque conseguiu forjar um comportamento aceitável ou se fracassou, ou seja, se criou um dissociado (como tendem a crer os moralistas da cultura — aqueles que julgam os fenômenos culturais como se fossem atos livres e intencionais de um indivíduo) ou produziu um novo homem capaz de atuar com plástica adaptabilidade num mundo novo.

O mundo novo é aquele de que falava Merleau-Ponty na *Phénoménologie de la Perception*:

> Mas como posso ter a experiência do mundo como um indivíduo existente em ato, se nenhuma das visões perspectivas que tenho dele o esgota, se os horizontes são sempre abertos e se, por outro lado, nenhum saber, mesmo científico, nos dá a fórmula invariável de uma mesma *facies totius universi*? Como pode alguma coisa *apresentar-se* a nós, se sua síntese nunca está completa e sempre posso esperar vê-la dissolver-se e passar à categoria de

> simples ilusão? E, contudo, existe alguma coisa, e não nada. O determinado existe, pelo menos dentro de certo grau de relatividade. [...] Assim, parece que somos levados a uma contradição: a crença na coisa e no mundo só pode significar a presunção de uma síntese completa e, no entanto, esta completude é impossibilitada pela própria natureza das perspectivas a conectar, uma vez que cada uma delas remete indefinidamente, por seus horizontes, a outras perspectivas. Com efeito, existe contradição enquanto operamos no ser, mas a contradição cessa, ou antes, generaliza-se, une-se às condições últimas de nossa experiência, confunde-se com a possibilidade de viver e de pensar, se operamos no tempo e se conseguimos compreender o tempo como medida do ser. [...] A contradição que encontramos entre a realidade do mundo e sua incompletude é a contradição entre a ubiquidade da consciência e seu engajamento em um campo de presença. [...] Assim, não é preciso escolher entre a incompletude do mundo e sua existência, entre engajamento e ubiquidade da consciência, entre transcendência e imanência, pois cada um desses termos, quando é afirmado sozinho, faz aparecer seu contraditório. É preciso compreender que a mesma razão me faz presente aqui e agora e presente alhures e sempre, ausente de aqui e de agora e ausente de qualquer lugar e de qualquer tempo. Essa ambiguidade não é uma imperfeição da consciência ou da existência, é a sua definição. [...] É, portanto, essencial à coisa e ao mundo apresentarem-se como "abertos", remeter-nos para além de suas manifestações determinadas, prometer-nos sempre "outra coisa para ver".

Na medida em que consegue dar ao homem de hoje a impressão de viver num universo aberto, no qual as perspectivas se contradizem e nenhuma síntese é definitiva, a arte contemporânea (quaisquer que sejam os problemas que se coloquem daqui em diante) desenvolve uma função progressiva e trabalha para integrar o homem a um novo universo cultural.

1962

Arte programada[*]

A arte contemporânea habituou-nos a reconhecer duas categorias de artistas: de um lado, os que pesquisam novas formas a partir de um ideal quase pitagórico de harmonia matemática, inventando configurações sustentadas por relações secretas e que para chegar à poesia passam pela geometria, euclidiana ou não; do lado oposto, os artistas que reconheceram a fecundidade do acaso e da desordem, não ignaros certamente da reavaliação — feita pelas disciplinas científicas — dos processos casuais e estatísticos, e que aceitam todas as sugestões provenientes livremente da matéria, espirrando tubos de tinta sobre telas virgens, batendo, lacerando, furando e ferindo tecidos, madeiras e latarias, enquadrando e pendurando retalhos de objetos reais, partidos e justapostos.

As duas posturas não pareciam ter nenhum ponto em comum, com uma exceção — bastante plausível historicamente: em ambos os casos tentava-se negar a concepção, pacífica e adquirida, das "formas belas", elaborada por certa sociedade, para propor outros modos de formar, outras possíveis configurações do real, descobrindo, de um lado, a poeticidade de formas geometrizantes e, do outro, as possibilidades formais do informe, tentando, então, dar uma forma, uma nova forma, àquilo que habitualmente era considerado desordem em estado puro.

---

[*] De 15 a 30 de maio de 1962, na sede da Olivetti na galeria Vittorio Emanuele, em Milão, Munari, Mari, Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi, Varisco e o grupo N de Pádua expuseram uma série de obras "cinéticas", sob o título de *Arte Programada*. Esta é a introdução escrita para o catálogo da exposição.

Portanto, mesmo seguindo caminhos tão diversos, maníacos do programa matematizantes e "pregoeiros" da dilaceração plástica perseguiam um mesmo fim: ampliar o campo do perceptível e do desfrutável para o homem contemporâneo. Isso além de qualquer outra diferença de escola e corrente; além daquela divergência das intenções segundo as quais, como já notamos, no fundo os místicos da forma completa e mensurada acabavam por integrar as formas de sua invenção ao âmbito de uma sociedade industrial aceita sem reservas, enquanto os anárquicos da forma dissoluta e ultrajada protestavam, no fundo, contra a ordem constituída que não podiam aceitar. Mas uma semelhante dicotomia se sustenta? Ou será que os primeiros não conseguiam, na realidade, passando do quadro abstrato à forma concretíssima do garfo ou da batedeira, reintegrar a arte de seu tempo a um contexto social, iniciando qualquer um, democraticamente, à apreciação de novas relações entre forma e uso, enquanto os segundos, retirados na fortaleza de seu desdém, celebrando um protesto individualíssimo, não se tornavam, em última análise, os artistas-modelo sonhados exatamente pela sociedade contra a qual aparentemente protestavam, artistas revolucionários e angustiados, mas com casa própria e sem relação com os outros?

São problemas que, mais além dos "desafios" individuais, terão de esperar para serem vistos em perspectiva histórica. Mas que os dois perseguiam uma libertação do homem dos hábitos formais adquiridos, isso é inegável. Uma exigência de ruptura dos esquemas perceptivos. E se os hábitos perceptivos encorajavam a apreciar uma forma toda vez que ela se apresentasse como algo de completo e fechado, então era preciso inventar formas que, ao contrário, não deixassem a atenção repousar jamais, aparecendo sempre diversas de si mesmas. E assim, enquanto os informais elaboravam uma "movimentação" do quadro no plano bidimensional da tela, configurando um espaço e uma dialética de signos capazes de conduzir o olho numa inspeção sempre renovável, os inventores de formas matemáticas tentavam as vias da "movimentação" tridimensional, construindo estruturas imóveis, que vistas de perspectivas diversas pareciam mutáveis e cambiantes, ou até estruturas móveis, "cinéticas".

Assim, enquanto os primeiros construíam obras "abertas" no sentido em que criavam constelações de elementos com relações múltiplas, os segundos construíam obra não só "abertas", mas também "em movimento".

Mas um objeto que se move o faz com base em alguns esquemas fixos previstos por um motor (e, portanto, reduz-se a um pretexto mecânico, que esgota rapidamente as suas possibilidades de "improvisação") ou solicitado por forças naturais, imprevisíveis por si só ou vagamente presumíveis em relação às possibilidades dinâmicas do objeto enquanto estrutura submetida a determinadas leis físicas. Aqui também, mais uma vez, a velha dicotomia: ou a regra matemática ou o acaso.

Mas é mesmo verdade que regra matemática e acaso se excluem? De fato, existem na natureza fenômenos que ocorrem ao acaso, mas cujo decurso é previsível com base em regras estatísticas que, justamente, medem o desenrolar dos acontecimentos casuais com uma margem de certeza matemática suficiente. Portanto, nos eventos do acaso, uma espécie de programa pode ser identificado *a posteriori*, tanto que existem até métodos para vencer na roleta.

Logo, não seria impossível programar, com a pureza linear de um programa matemático, "campos de eventos" nos quais se possa verificar os processos casuais. Teríamos assim uma dialética singular entre acaso e programa, entre matemática e acaso, entre concepção planejada e livre aceitação daquilo que acontece, seja do jeito que for, dado que no fundo sempre vai acontecer segundo precisas linhas formativas predispostas, que não negam a espontaneidade, mas descobrem margens e direções possíveis.

Podemos então falar de *arte programada* e admirar as esculturas cinéticas que um homem do futuro próximo terá em sua casa, em lugar das velhas estampas ou das obras-primas contemporâneas reproduzidas em tela. E, se alguém observar que isso não é pintura, tampouco escultura, não há motivo para preocupação. Podemos até lançar desde já um concurso para lhe dar um nome, mas, por caridade, não nos deixemos impressionar por questões de nome.

Há, enfim, um último problema: não é pintura, não é escultura, mas pelo menos é arte? Veja bem, não estamos perguntando se é "grande arte", mas apenas se uma operação desse tipo ainda se inclui, *grosso modo*, na categoria da arte. Na realidade, é sempre muito perigoso elaborar uma definição da arte e só depois verificar o que se inclui ou não. A pessoa sensata faz uma análise histórica e sociológica sobre o que determinada época ou civilização entende por arte e em seguida passa a procurar uma definição que compreenda também o fenômeno descoberto. Portanto, eis o que se pode dizer, por ora: "no âmbito da civilização ocidental do século XX tem se afirmado uma prática formativa capaz de realizar objetos móveis — segundo uma dialética de programação e casualidade — que o público ou parte do público "conserva" habitualmente como arte, ou seja, usando-os como estímulo concreto para considerações de ordem formal, deleites imaginativos e — não raro — reflexões de ordem cognitiva. Observo, portanto, que no âmbito desta civilização o prazer estético não era mais — ou pelo menos não sempre — gerado pela consideração de organismos completos e acabados, mas pela visão de organismos em via de uma plenitude indefinida; e que a qualidade de uma obra não consistia em ser expressão de uma lei com base na qual ela permaneceria imutável e intangível, mas de uma espécie de "função proposicional" com base na qual ela tentava continuamente a aventura da mutabilidade, ainda que conforme a determinadas linhas de orientação.

O crítico futuro que estabelecerá tal definição — e que com base nela tratará de redimensionar a noção de forma e de arte em uso em sua época — não se espantará nem um pouco com tudo isso. Pensará que tinham razão os homens do século XX que tiravam prazer da visão, não mais de uma forma, mas de muitas formas coexistentes e simultâneas, pois este fato não significava absolutamente uma depravação do gosto, mas sua adequação a toda uma dinâmica perceptiva promovida pelas novas condições tecnológicas e sociais.

Esse mesmo crítico recordará com um sorriso como eram frequentes nas casas daquela época as discussões entre mãe e filho, a primeira dizendo que não entendia como era possível ler e ouvir rádio ao mesmo tempo, o segundo afirmando que era naturalíssimo, pois já havia sido educado para uma ginástica perceptiva que permitia compreender e apreciar paralelamente dois discursos flexibilizando sua atenção (mas a mãe, estranha a esta educação, continuava a suspeitar de sua boa-fé).

Nosso crítico recordará também como o homem dos séculos anteriores caminhava sempre preocupado em "olhar onde punha os pés", com medo de tropeçar, atento, portanto, ao que tinha diante de si — a menos que pudesse confiar nos mecanismos do hábito —, pois do contrário acabaria caindo num poço, tal como Tales mergulhado em suas meditações astronômicas. E lembrará que um motorista do século XX teve de aprender a dar atenção a duas ordens de formas em movimento, a linha da estrada à sua frente e a linha de estrada atrás dele, refletida no espelho retrovisor, e que, quando o retrovisor foi colocado também no lado esquerdo anterior do carro, o motorista tornou-se capaz de perceber também a linha da estrada posterior num segundo eixo perspectivo, coordenando três esforços perceptivos e conseguindo, ao mesmo tempo, apreciar a paisagem, desfrutar da elasticidade do motor "sentida" através da planta do pé e seguir certo cálculo matemático desviando continuamente o olhar para o taquímetro — sem nunca, nunca mesmo, perder completamente de vista as outras ordens de formas em movimento.

Lamentará, esse nosso descendente, a capacidade que tinha o homem antigo de conseguir fixar-se numa única forma e desfrutá-la em todos os seus mínimos detalhes, com olho afetuoso e exclusivo? Mas essa é uma capacidade que não nos foi roubada. O que o crítico deverá reconhecer é a que a arte do século XX tinha de tentar propor ao homem a visão de várias formas simultâneas e em constante devir, pois tal era a condição que sua sensibilidade precisava e precisaria cada vez mais enfrentar. Quantos ocasos e quantas auroras terão visto Titov e Glenn no espaço de poucas horas? Não é verdade que as formas homologadas pela tradição sejam as melhores por refletirem a estabilidade dos ciclos naturais. A estabilidade do ciclo solar vale como ponto de referência para a sensibilidade de um homem que está parado no planeta enquanto o planeta se move. Mas e um homem que se move com o planeta, em direção oposta e em velocidade superior? Todo o seu modo de pensar, de perceber, de fazer funcionar os reflexos mudará. E melhor será que os geômetras das formas, os planejadores do pó de ferro, os arquitetos das esferas justapostas, os líricos dos motores elétricos que movem fitas coloridas, óleos, superfícies de rede, acrílico, luzes, plaquetas, teclas e cilindros tenham habituado esse homem a considerar que as formas não são uma coisa imóvel que esperam para ser vistas, mas são também uma coisa que *se faz* enquanto nós a inspecionamos.

Alguns pensam em dizer que não passam de construções didáticas para astronautas ou filhos de astronautas? Pois na América bastou Colombo desembarcar com algumas dezenas de galeotes para que todo o modo de pensar do homem ocidental começasse a mudar. Para todos, até para quem nunca tinha saído de sua aldeia. Mas bem antes — de fato — que o mundo se ampliasse, os artistas já vinham tentando, há tempos, as vias da "doce perspectiva".

1962

Experimentalismo e vanguarda*

Os temas debatidos neste número de *La Biennale* abordam: 1) os novos materiais da música; 2) o problema da notação na música eletrônica; 3) a relação entre música tradicional e música experimental, e a situação da música experimental na cultura contemporânea.

Quanto aos dois primeiros temas, preciso dizer logo de início que não se deve pedir a ninguém que apresente uma "conclusão" — ainda mais se esse alguém não é músico nem crítico musical, mas simplesmente um filósofo que se interessa pelas várias poéticas musicais do nosso tempo, para ver em que sentido propõem uma nova noção de forma artística e em que medida podem iluminar, através do modo como colocam seus problemas, toda uma situação cultural, manifestando conexões com outros aspectos da arte e da ciência contemporâneas.

Ao primeiro problema não se pode dar uma resposta teórica senão estabelecendo um princípio de estética que considero capaz de ser concordemente reconhecido: se não basta a presença de um novo material para permitir o surgimento de novas obras de arte esteticamente válidas, ainda assim a presença de uma "matéria" — com sua carga de sugestões e possibilidades formativas — constitui sempre um estímulo à invenção de novos modos de formar. Como as possibilidades oferecidas pela nova matéria traduzem-se em operações formativas que não deixam a matéria em sua condição bruta de onipossibilidade, mas sobrepõem a ela módulos formativos, dando início a uma obra (o que não exclui que tal obra seja "aberta" e também envolva em seu horizonte de organização a presença de processos aleatórios, colocados como campo de possibilidades executivas ou interpretativas), estas modalidades não podem ser estabelecidas pela estética, que não é ciência normativa, mas devem ser verificadas caso a caso, no exercício de um ato crítico que se torna consciente graças àquelas descrições das possibilidades formais que a estética pode fornecer.*

---

* *La Biennale*, 44-45, 1962. Este número da revista foi dedicado aos problemas da música experimental e o presente texto comentava as várias intervenções.

Não considero, portanto, que deva intervir num problema que, por sua natureza, deve permanecer em "devir"; embora possa concordar com a intervenção de Berio, quando considera a direção "eletrônica" mais densa de possibilidades formativas, com todo o trabalho de invenção voltado para a natureza mesma do som que ela comporta, do que a "concreta". Mas, como disse, trata-se de uma opinião pessoal e admito que pode ser contestável.

Quanto ao problema da notação na música eletrônica, creio que minha posição deve coincidir com a do leitor inexperiente, que muito se espantará ao ver como um argumento estritamente técnico, aparentemente tão simples, pode esconder tanta diversidade de visões entre os próprios "praticantes" de aparelhagens eletrônicas. Escolherei como posição-limite a de Evangelisti e a de Berio, uma otimista e a outra claramente cética. Estou convencido de que numa operação como a do músico eletrônico, que não compõe pensando em sons que já conhece — como podia ocorrer com o compositor tradicional de uma sonata para piano —, mas descobrindo, no próprio ato de compor, sons que talvez nunca tivessem aparecido antes na face da terra, se possa excluir a possibilidade de uma notação que antecipe a composição como registro numa fita. Pela própria natureza da relação produtiva, na qual a invenção nasce justamente das provocações do material com o qual se trabalha,** parece altamente improvável que um artista possa ser provocado por uma matéria que ainda ignora.

---

* Para uma fenomenologia do diálogo artístico com a matéria, remetemos àquela que nos parece ser a análise filosófica mais completa deste fenômeno. Cf., portanto, Luigi Pareyson, *Estetica: teoria della formatività*, 2. ed., Bolonha, Zanichelli, 1960 (particularmente o capítulo "A matéria da arte"), além do estudo homônimo em *L'Estetica e i suoi problemi*, Milão, Marzorati, 1961.

** Ver a declaração de Ligeti: "[...] os 'estados materiais' eram, portanto, puros produtos de estudo, não existentes até então na música instrumental. No entanto, uma vez ouvidos, esses novos tipos de som agiam imediatamente sobre meus conceitos do domínio instrumental..."

Um músico que compõe para instrumentos tradicionais pode compor também se ficar surdo: o som imaginado já foi ouvido, com suas características de altura e timbre. Mas nenhum engenheiro, mesmo estando de posse de uma técnica de escrita refinadíssima, que lhe permita representar todos os parâmetros da constituição intrínseca de um som novo, pode ordenar validamente qualquer forma que relacione todos esses sons possíveis sem que seu ouvido entre em cena primeiro para ouvi-los, para experimentá-los, para saboreá-los enquanto experiência perceptiva. Aconteceria com ele aquilo que Borges agudamente imagina que aconteceu com Averróis: ele lê a descrição, perfeita, que Aristóteles dá de uma tragédia teatral, mas como no âmbito de sua cultura era impossível experimentar o que é uma representação cênica (a presença de pessoas que agem diante de um público, aquela relação especial que se instaura entre espectador e atores que fingem uma ação, com toda a bagagem emocional, além de intelectual, que a experiência comporta), não consegue entender o que o filósofo grego queria dizer e, cheio de incerteza, enquanto lê o texto, não percebe que a experiência nele descrita é a mesma que está vivendo naquele exato momento, ao observar crianças que brincam na rua, representando determinados personagens.

Portanto, se a experiência formativa é uma relação direta com uma matéria à qual se impõe uma ordem de relações que ela mesma sugere, a notação capaz de estimular a reprodução de tal experiência não pode deixar de ser sucessiva à obra. Mas as soluções de Berio e de Evangelisti diferem sobre isso e a única resposta que me ocorre (e que qualquer um podia dar) é a velha injunção: "Aqui é Rodes, salta aqui!"*

Provavelmente, o equívoco consiste em colocar o problema em termos teóricos: entregam-se várias partituras existentes a técnicos que nunca tinham ouvido a respectiva fita e em seguida compara-se o resultado do experimento com a fita arquetípica. A partir de uma estatística de casos positivos e casos negativos, será possível estabelecer se os primeiros representam apenas uma feliz exceção ou formam os pressupostos de uma regra a ser apurada. Se isso não fosse possível, deveríamos aceitar a existência de um fenômeno que diz respeito, além e mais do que à estética, à sociologia, ou seja: no âmbito da presente situação cultural, verifica-se a existência de obras de arte perecíveis e não perenes e este fato deveria modificar em parte a posição do músico eletrônico em relação ao próprio público e à crítica. Tal fato não seria inédito, pois a prática da *jam session* já nos colocou diante de um caso em que a própria natureza do processo produtivo, baseado na improvisação de várias pessoas reunidas num grupo, obriga a considerar a obra realizada como irrepetível e inconservável (senão pelo período da duração física da fita que registrou a execução; isso se a fita, tirando do ouvinte a cota de participação devida à presença direta no rito, já não se coloca como lembrança edulcorada da obra em questão).

---

* Da fábula de Esopo, "O fanfarrão": um atleta afirma que fez um salto fabuloso em Rodes e que testemunhas podem provar o que diz. "Não é necessário", responde um espectador. "Aqui é Rodes, salta aqui!" (*N. da T.*)

Quando, ao contrário, colocamos o problema de uma relação entre música tradicional e música experimental, e também o da posição desta música na cultura contemporânea, sem dúvida é possível fazer um balanço que transcenda, pelo menos num esforço de objetividade descritiva, os termos imediatos da polêmica e tente inserir as respectivas posições num contexto cultural mais amplo. Mas nessa altura dos fatos devemos perguntar se toda uma série de problemas insolúveis não seria, aqui também, fruto apenas de uma formulação equivocada da questão. E a ambiguidade de um termo como "experimental", que nenhum dos participantes da discussão usou na mesma acepção, nos inclina à dúvida neste sentido. Mais do que uma conclusão, propomos então um trabalho de análise dos termos, reduzindo-os a situações precisas passíveis de identificação e descrição, para trazer à luz em seguida os "nós dialéticos" delas derivados.

1. O que quer dizer "experimental"?

No curso das intervenções precedentes várias definições do termo "experimental" foram expostas. Vejamos algumas. Em Boguslaw Schäffer encontramos a ideia de que o compositor deve renunciar à música do passado e recolher "novas experiências" que possam "conduzi-lo ao campo de novas possibilidades formais": esta é uma acepção de experimental que nenhum de nós ousaria contestar, salvo a observação de que tal espécie de experimentalismo é definitivamente própria de qualquer verdadeira invenção artística, em qualquer tempo ou lugar, e segundo esse critério, a música polifônica era experimental em relação à anterior, Beethoven em relação a Haydn e assim por diante. E também quando diz que o músico contemporâneo "deve imaginar uma música sobre a qual nada sabia até agora, deve habituar-se a relações sonoras às quais ninguém, exceto ele, poderia habituar-se", só se pode concordar, salvo que este adendo também não acrescenta muita coisa, pois os músicos que, nos séculos XII e XIII, se esforçavam para que o intervalo de terça fosse aceito pela sensibilidade corrente, estavam, a bem dizer, na mesma situação.

Um passo adiante é sugerido por Schäffer. A pesquisa de forma nova é levada, na música contemporânea, a agir em direção ao som e a seus parâmetros internos: diante disso, o musicista ficou sem saber exatamente qual era a natureza dos sons sobre os quais agia e, portanto, teve de realizar um estudo experimental sobre eles. Experimental assim como é experimental a pesquisa científica: o músico trabalhou empiricamente com o som, testou-o no gravador e muitas vezes teve de produzi-lo artificialmente. Nesse sentido, "experimental" tem um sentido bem preciso: é experimental o comportamento de debruçar-se sobre o mundo dos sons para estudá-lo e estabelecer possibilidades até então desconhecidas. Mas nesse sentido, o comportamento experimental é pré-executivo, como sugeriria Metzger, citado por Vlad, e diz respeito àquele setor da pesquisa em que a ciência pode fornecer novos materiais para a música. No momento em que o comportamento experimental transforma-se em ato de interrogação do novo material para entrever as possibilidades de organização, de formação que ele sugere, então entramos no campo da dialética usual da produção artística, um comportamento tão experimental quanto era o de Michelangelo, que buscava nos meandros do bloco de pedra a estátua que ela continha virtualmente.

Podemos, portanto, falar de uma pesquisa experimental, em sentido científico, "antes" da formação da obra (como faz Evangelisti). Depois começa a dialética formativa costumeira, feita de sugestões do meio e de propostas pessoais: experimental, sim, no sentido mais pleno da palavra, na medida em que se trata de um contato vivo e dialogante com a matéria e não daquela pretensa intuição-expressão requintadamente interior de que falava a estética idealista, em relação à qual a extrinsecação técnica era apenas um detalhe. É por isso que Berio diz, polemicamente, que não sabe o que significa música experimental, mas admite que a experiência eletrônica (e em geral a experiência da música serial) permite que ele atue num *continuum*, no qual "regula seus passos de acordo com a natureza do percurso e não segundo a lei de certo número de referências fixas". Em outras palavras, ele percebe que a situação compositiva em que se encontra permite a única forma de autenticidade possível do artista hoje, aquela de inventar a regra de sua obra enquanto a faz e enquanto escolhe e interroga o material com o qual a faz — já certa situação da música tradicional, ao contrário, entregava ao músico uma série de relações sonoras já esclerosadas pela tradição e não repudiáveis, obrigando-o definitivamente a alguns modos de formar já pré-formados antes mesmo que ele começasse a formar.

Mas é bom lembrar que, se todas estas observações são válidas, elas ainda deixam na sombra alguns aspectos da questão, pois assim que pronunciamos a definição "música experimental", aceitando ou recusando a qualificação, sabemos muito bem do que estamos falando e já não vale dizer que a definição poderia servir para qualquer tipo de arte em qualquer contingência histórica. Remontemos, portanto, às raízes terminológicas do problema para tentar entender o que significou para a história da cultura a descoberta de um método "experimental".

Na ciência, o método experimental (pensamos em Francis Bacon e em Galileu, mas antes ainda em um Roger Bacon) nasceu quando o pesquisador, num ato de zétesis metódica, decidiu questionar tudo aquilo que sabia a respeito de determinado objeto e elaborar um novo método para defini-lo. Se aceitava anteriormente uma hierarquia prefixada de gêneros e de espécies para designar o objeto, resolveu a partir de então dispensar esse enquadramento para submetê-lo a uma série de testes e verificações com o objetivo de apurar os comportamentos do fenômeno e, a partir desse material de observação, chegar a uma nova definição. Logo, o método experimental apresenta-se como o método que opta não somente por examinar o objeto diretamente, em vez de vê-lo através das lentes deformantes de uma sapiência tradicional e autoritária, mas também por mudar o próprio método de abordagem, adequando-o ao fenômeno a ser investigado. Em palavras mais simples, a essência do método experimental reside na decisão do cientista de, a partir do momento em que se pergunta o que é um fenômeno, não acreditar mais em tudo aquilo que já sabia sobre ele, mas recomeçar tudo do início (e é por isso que a metodologia cartesiana, embora alinhada com uma tradição antes racionalista do que empirista, teria tanta importância para aquela civilização da pesquisa experimental que nasceria contra Descartes, mas graças a Descartes).

Ora, se existe uma característica macroscópica da arte contemporânea, e não nos referimos apenas à música, é precisamente esta: no momento em que entra em ação, o artista contemporâneo questiona todas as noções recebidas acerca do modo de fazer arte e estabelece seu modo de operar como se o mundo começasse com ele ou pelo menos como se todos aqueles que o precederam fossem mistificadores que é preciso denunciar e colocar em crise. O termo "experimental" — usado no sentido analógico — permite, então, distinguir o artista contemporâneo do artista de outras épocas e é justamente na música que podemos encontrar exemplos bastante elementares. De fato, o músico tradicional que compunha entre os séculos XVII e XIX, por exemplo, podia tentar as mais ousadas e inéditas inovações formais, mas não colocava em dúvida alguns princípios basilares que fundamentavam a própria possibilidade da comunicação musical, como o princípio da tonalidade, por exemplo. E quando plantava as sementes de uma crise da tonalidade ou ampliava suas fronteiras, fazia isso com cautela, numa dialética de inovação e respeito pelo aporte tradicional; como a atitude, se me permitem um paralelo político, do reformista e do conservador iluminado e não do revolucionário.

O artista contemporâneo comporta-se, ao contrário, como o revolucionário: destrói completamente a ordem que lhe foi entregue e propõe outra. Mas no sentido em que toda obra que empreende tem para ele o valor de um evento histórico que, em política, se verifica no máximo uma vez em cada século. O artista contemporâneo encaminha-se cada vez mais para "debutar no vazio" toda vez que pega um pincel ou começa a compor de uma maneira qualquer. O problema que os músicos eletrônicos veem de modo tão discordante — ou seja, a questão da notação para a música eletrônica — pode ganhar aparência de paradoxo justamente porque a cada composição o compositor não muda apenas a configuração da forma que realiza, mas a própria noção de forma e, portanto — metaforicamente falando —, não apenas o discurso que fez, mas também a gramática, a sintaxe, a própria morfologia que permitia que o discurso precedente se organizasse segundo uma ordem de legibilidade. Mais ainda: no caso da música eletrônica, a cada obra o músico muda os próprios elementos fônicos, ou seja, comporta-se como um poeta que escrevesse um primeiro poema numa linguagem inventada pertencente à família das línguas flexionadas e em seguida um segundo poema escrito agora numa linguagem aglutinante, de modo que seria obrigado, para escrevê-lo, a mudar as próprias convenções ortográficas ou até os signos alfabéticos usados anteriormente.

Por que o músico contemporâneo sentiu tanto essa exigência, a ponto de renunciar às próprias condições da comunicabilidade, se necessário fosse, para permanecer fiel à decisão de colocar em crise a ordem precedente toda vez que começasse a se expressar? Ora, responder que isso ocorreu porque o artista quis "experimentar" novos materiais sonoros não se sustenta: a pergunta "pergunta" justamente o porquê da busca de novos materiais sonoros para experimentar e uma das respostas válidas é que a partir desses novos materiais seria possível encontrar, como de fato se encontrou, novas possibilidades de articulação de uma linguagem musical inédita. Mas tal resposta repropõe a pergunta inicial, aquela acerca das razões históricas do fenômeno.

Aqui o discurso ficaria mais complexo: mas outros já o fizeram e podemos nos limitar a fazer nossa a interpretação da música tonal como expressão de certo tipo de ordem e, portanto, como música típica de uma sociedade autoritária, que oferecia ao consumidor de música uma espetacular dialética de crises e ultrajes do princípio tonal para reconduzi-lo, enfim, pacificado e contente, a desfrutar da tonalidade reiterada e sublinhada. Nessa medida, a música contribuía para manter certo sistema de convenções sociais, certa dialética dos sentimentos e das noções morais e, afinal, a convicção de que, para cada problema, por mais dramático que fosse, existia uma resposta definitiva no âmbito de uma cultura ordenada e definida, institucionalizada segundo princípios imutáveis, correspondente à ordem natural das coisas.*

No momento em que o músico recusa essa ordem, é provável que não tenha uma noção exata do que significa a recusa e só aja conscientemente no plano das relações sonoras, sem se perguntar se a sua ação tem, em transparência, outros significados. Na verdade, ele recusa um modo de concatenar os sons que, por hábito centenário, se identificava como um modo de concatenar as ideias e os sentimentos e com um modo de resolver os conflitos de ideias e sentimentos. O fato de que Violetta Valery pague o seu amor culpado e a sua vida dissoluta com a rejeição não é casualmente associado com o fato de que sua patética história se expresse musicalmente em termos de tonalidade. O fato de que Violetta, uma mundana, não pode ser justificada enquanto tal, mas somente enquanto recusa a ser tal, o fato de que ela "não pode" desposar um Germont, mesmo tendo se redimido, representa uma solução narrativa que reflete uma situação social e moral, mas ambas as situações, tanto a social quanto a narrativa, são situações "tonais". A gramática tonal nada faz além de refletir, mesmo sem saber, a ordem das relações instaurada em outros níveis. No momento em que um músico suspeita que a razão está ao lado de Tristão e Isolda e não do rei Marcos, uma inquietante ascensão cromática denuncia que uma noção de ordem musical e moral está se dissolvendo numa tensão de novo tipo. São dois exemplos e valem como generalizações de um fenômeno bem mais nuançado, é óbvio, mas servem para reiterar o fato de que *um artista só atua sobre o mundo através do modo de formar a própria obra* e que, portanto, quando a música coloca em crise um determinado sistema comunicativo, está, de fato, colocando em crise certa visão de mundo.

Por que a coloca em crise? Porque, na realidade, a visão do mundo já está efetivamente mudando no âmbito de determinada cultura e o artista sente que não pode apreender um mundo de tipo novo por meio de um sistema de relações formais que exprime, ao contrário, outro tipo de mundo, e que, portanto, estaria elaborando um discurso ambíguo e desonesto se continuasse a falar nos velhos termos.

---

* Para tal interpretação, remeto-me ao que muito bem disseram Henri Pousseur, "La nuova sensibilità musicale", em *Incontri musicali*, n. 2, e Niccolò Castiglioni, *Il linguaggio musicale*, Milão, Ricordi, 1959.

Portanto, ele opera uma revolução no campo das formas, dado que, enquanto artista, só pensa "formando" e não importa se, revolucionário quanto às formas, em política, como indivíduo biográfico, ele seja um reacionário ou um conservador: no momento em que estabelece as bases de um novo modo de formar, ele participa da mudança de uma visão de mundo em todos os níveis, saiba ele ou não. Em certo ponto de sua carreira, Schönberg conseguiu exprimir sua indignação, sua dor diante da barbárie nazista com *Um sobrevivente de Varsóvia*, demonstrando que a nova música não é apenas um experimento no nível das formas, mas oferece também a possibilidade de elaborar discursos historicamente radicalíssimos, de falar ao homem sobre os problemas do homem. Mas se anos antes, sem saber que um dia iria cantar o protesto e a rebelião, ele não tivesse realizado sua operação de renovação em nível formal, não poderia ter falado, mais tarde, do que jeito que falou. Se tivesse permanecido ancorado na cômoda e caramelosa dialética das crises e das pacificações proposta pelo sistema tonal, já esclerosado em lugares-comuns, não teria nos dado *Um sobrevivente de Varsóvia*, mas o *Concerto de Varsóvia*. A diferença entre Schönberg e Addinsell não deve ser colocada — como é justo que o seja, aliás — apenas em termos de genialidade individual, mas também em termos de possibilidades formativas elaboradas por toda uma cultura. A tonalidade não permitia que Addinsell chorasse os horrores da guerra de maneira autêntica: havia expressado paixões e contrastes já convencionalizados por tempo demais; em outros termos, o sistema tonal "havia se alienado de uma situação histórica" e não tinha como recolocar violentamente quem o usasse no âmbito de uma sensibilidade e de uma moralidade, diria até de uma metafísica, irremediavelmente ancorada num outro contexto cultural.

2. Experimentalismo como "vanguarda"

O que foi dito aqui anteriormente justifica o ato do inovador que, ao reconhecer que uma linguagem se alienou de dada situação histórica, rompeu com seus pressupostos, intuindo que assim estaria escolhendo, de fato, também outra situação humana. Mas como explicar a repetição deste mesmo gesto de recusa em cada compositor, em cada obra; como, em suma, justificar que o ato excepcional de quem experimenta novos modos de falar, numa medida tão radical que coloca enormes problemas comunicativos a resolver, tenha se transformado, num breve espaço de tempo, no "hábito do experimento": o experimento excepcional feito regra, a *tabula rasa* refeita em cada início de frase?

Creio que para entender o valor, o significado desta decisão do "experimento" como "regra", a acepção que Rognoni empresta ao termo "experimental" será de grande ajuda.

No momento em que a arte se coloca como protesto no interior de uma sociedade, como ruptura, como mensagem voltada para o futuro, a sociedade tenta eludir o fato de que se trata da denúncia de uma crise chamando esta arte de "experimental". Definindo-a assim, nega que seja uma operação que tem algo a ver com o mundo em que vivemos e insinua que se trata de um experimento de laboratório. Na realidade, uma solução do gênero seria soberba em sua eficácia: o artista rompe na ordem das formas uma ordem teórica e social, mas sua ação é neutralizada: é um químico, insinua-se, seu trabalho é de proveta, mistura ácidos por pura curiosidade... Todo o modo de ver sua obra seria deformado, sua obra já não seria perigosa para mais ninguém. Mas uma sociedade que se defende é capaz de elaborar anticorpos bem diferentes, e é disso que fala Rognoni quando denuncia o movimento contínuo, através do qual uma organização social, ao considerar experimento de laboratório tudo o que acontece no nível da arte mais engajada, tenta em seguida "desfrutar" dos aportes deste laboratório como qualquer indústria faria com os químicos que experimentam teoricamente novos produtos, ou seja, traduzindo as pesquisas teóricas em aplicações práticas que fazem frutificar as descobertas, mas bloqueiam definitivamente seu impulso inventivo, seu caráter de projeção para um futuro em devir. Desse modo, é "experimental" todo comportamento de pesquisa que culminar na "fabricação" de alguma coisa "vendável".

O modo como se opera esse processo já é crônica cotidiana e tem seu exemplo mais ambíguo, porém mais completo, no âmbito das artes figurativas. De um lado, a pintura experimental elabora pesquisas construtivas sobre as formas, que uma "estética industrial" traduz em seguida em formas de uso e de consumo, em formas concretas, em máquinas de escrever, automóveis e batedeiras cujas carrocerias têm, entre seus antepassados, Mondrian e Arp; de outro, elabora pesquisas sobre a fratura e destruição das formas e sobre a configuração de novos campos de possibilidade formal (o informal, a pintura de ação, a pintura gestual etc.): mas aqui também a sociedade insere estas pesquisas num fluxo de utilização, transformando-as em objeto de comércio, de leilão, mercadoria avaliável em tabela, apreciável não mais pelos valores cognitivos que comporta através de uma leitura atenta dos valores formais, mas por sua cota de novidade e pela cotação de mercado que recebe. O experimento prenuncia então, aqui também, o consumo, quando menos no nível da decoração ou do investimento de capitais.

Desse estado de coisas, uma situação paradoxal: se em certa encruzilhada da evolução da arte contemporânea a "vanguarda" aparecia como a ponta que operava uma eversão da ordem constituída, ainda que no nível das formas artísticas, hoje é possível insinuar com bastante legitimidade que qualquer operação da vanguarda serve tão somente para alimentar certa ordem constituída, aquela de uma sociedade que contempla, a título de evasão, o comércio e o consumo domesticado dos produtos da vanguarda. Assim, o gesto formativo de protesto torna-se experimentação de novas formas para inserir num circuito e justamente por isso, não pode deixar de suscitar um novo gesto que o coloque imediatamente em questão. Numa espécie de dialética entre formas novas e acomodação dos fruidores a elas, e entre forma e forma, a vanguarda não faz mais que produzir formas que, mal são produzidas, deixam de ser de vanguarda e exigem um novo gesto de vanguarda: consequentemente, a vanguarda torna-se não a exceção, mas a regra na civilização artística contemporânea e surge, portanto, como a única forma possível e aceitável da academia.*

---

* Cf. a resenha de Paolo Castaldi, "La musica", publicada no *Almanacco Bompiani*, 1962.

3. Os condicionamentos da invenção e da descoberta

Ora, a situação deve ser reconhecida e enfrentada em toda a sua contraditoriedade, mas seria puro masoquismo, depois de verificá-la, passar a preconizar a morte da arte ou a denunciar sua crise insuperável, retirando-se então no silêncio e na contemplação do próprio vazio.* É bem verdade que hoje todo gesto musical nasce como invenção de uma linguagem absolutamente nova que busca, no momento mesmo em que nasce, fundar as condições de uma nova comunicatividade, condições que serão imediatamente destruídas pelo próximo gesto, mesmo que do mesmo autor (e daí o caráter paradoxal da tentativa de estabelecer uma notação para a música eletrônica). E é verdade que isso acontece porque o compositor, no momento em que tenta o gesto novo, faz isso porque percebe que a forma criada pelo gesto precedente já está "gasta", mesmo quando ele mesmo não percebe que o que desgastou aquela forma foi sua tácita inserção num mercado neutralizante e pacificador. Mas se o compositor tentasse escapar deste condicionamento da situação, acabaria fazendo como quem recusa qualquer relação com a máquina por considerá-la alienante, em vez de tentar estabelecer esta relação nas bases mais críticas possíveis; e retirando-se, numa recusa de tipo orientalizante — como acontece com os *beatniks* —, estaria no fundo expressando uma forma de alienação bem mais grave, pois ao recusar-se a aceitar uma situação ineliminável do homem contemporâneo, na realidade não se empenha em torná-la mais humana, livre e consciente, permitindo que tudo continue como está.

Ora, neste caso a única solução possível não é teorizável, pois é concreta, histórica: na realidade, desde que o mundo é mundo todo gesto formativo novo, toda forma que introduzia uma nova visão de mundo começava, assim que nascia, a estimular o nascimento de "imitações", de gestos que realizavam formas análogas, mas já desprovidas da carga e da energia da original. Toda revolução (e não apenas na arte) foi geradora de academias. Se hoje o percebemos de modo tão agudo é porque a dinâmica da sucessão das soluções formais acelerou-se.

---

* Sobre esse tipo de recusa aristocrática, remeto à polêmica que levanto no número 5 de *Menabò*, no ensaio "Del modo di formare como impegno sulla realtà".

É, portanto, fatal que a invenção de uma nova forma encontre sempre o grupo humano disposto, ainda que inconscientemente, a neutralizar a ideia inventiva e introduzi-la num jogo de reproduções e adaptações, reduzindo aquilo que era um "exemplo" a um simples "molde". Contudo, por mais neutralizado que esteja, se um modelo formal consegue realmente prescindir de todos os hábitos formativos precedentes e oferecer um novo modo de entender as possibilidades do "vivido" original a partir de uma nova organização formal, tal lição trabalha no âmago da sensibilidade coletiva, deixa uma marca na cultura, por maiores que sejam as neutralizações impostas pela mecânica natural da recepção e da adaptação. Lembro de um episódio, puramente anedótico, mas que me parece bastante significativo: estava acompanhando um amigo músico que, por razões puramente econômicas, havia concordado em organizar uma espécie de "*son et lumière*" nos jardins de uma mansão, por ocasião de uma festa de casamento. Os jardins eram magníficos e a festa, inútil e enfaticamente régia e pomposa, nos limites do tolerável. Irritado por ter de colaborar com aquele gesto de ostentação, o músico vingou-se ou pelo menos foi o que pensou: no momento em que a festa deveria atingir o ponto mais exultante e descompromissado, com os convidados esvoaçando em enxames pelos jardins depois de saquear um bufê pantagruélico, dos alto-falantes escondidos entre árvores e moitas ergueram-se, envolventes e persuasivas, as notas da sinfonia *K 550* de Mozart. Pessoalmente, não conheço uma música tão sutilmente trágica, desesperadamente inquietante: e o músico deleitava-se com sua mistificação, com o fato de que o dono da casa estava aceitando como música de corte, aquela que, ao contrário, constituía, pelo menos no plano dos valores musicais, um maligno atentado contra a festividade da ocasião. Mas recordo que meu primeiro movimento foi de irritação com o álibi barato que o músico havia construído para si. Pois, desfrutada alegre e desatentamente, acompanhada de canapés e champanhe, aquela música estava sendo verdadeiramente neutralizada, descarregada de qualquer eficácia, tornando-se de fato uma música de corte. Era verdadeiramente uma vanguarda se transformando em academia.

Só pude compreender mais tarde que não tinha o direito de pensar assim, pois, com o amigo músico, eu estaria condenando o próprio Mozart, que, músico de corte quando necessário, tinha, no fundo, aceitado sofrer os mesmos condicionamentos e correr os mesmos riscos, confiando que, se sua forma implicava alguma coisa, de um modo ou de outro essa alguma coisa importaria também para o público que, ao consumi-la com outras intenções, a negava.

Lá estavam, de fato, nas notas da *550*, as premissas para uma fruição plenamente consciente, capaz de trazer à luz suas possibilidades trágicas, seus convites à inquietação. Não podia e não devia excluir que, entre as centenas de pessoas presentes nos jardins, houvesse alguma que, de repente, talvez simplesmente estimulada pelo modo menor, entrasse num estado de congenialidade com o trecho musical e a partir daí, através dele, enxergasse tudo sob uma luz diversa: as árvores, a festa, a sua própria presença ali. Notemos que não se trata de um simples efeito emocional produzido por um trecho musical: trata-se efetivamente da constatação de que uma obra de arte manifesta em suas estruturas determinada visão do mundo. No momento em que essa obra é colocada num circuito de consumo, o comportamento equívoco com que é consumida pode neutralizar sua clareza e suas capacidades manifestativas, mas, como possibilidade formal de comunicar uma visão de mundo, a obra já existe, já se propõe ao público e espera apenas um ato de consciência, um segundo de atenção, uma leitura em transparência, uma intencionalidade apropriada para, enfim, falar com ele. Na medida em que se organiza de modo completo e robusto, na medida em que é complexa e verdadeiramente uma "forma", cedo ou tarde ela consegue escapar às dispersões e aos consumos que a ameaçam por todo lado.

Se o grupo humano que circunda o artista tem o poder de mascarar o significado de sua obra, o artista não pode se deixar chantagear pelos que o cercam e renunciar a seu discurso no único nível que, enquanto artista, lhe é permitido: o das formas. Ele deve continuar a colocar as premissas de uma nova educação da sensibilidade, de uma renovação das relações perceptivas, de uma revisão, através da fruição da obra, do nosso modo de estabelecer relação com o mundo.

O crítico da alienação do artista contemporâneo poderá ver com preocupação o fato de que a obra que rompe com velhas e novas convenções seja imediatamente convencionalizada através da execução oficial, do prêmio mundano, da promoção acadêmica; mas com muita frequência a reação do crítico complica-se com uma espécie de neurose moral segundo a qual — horrorizado com o pecado, como qualquer moralista — tenta matar em si e nos outros, não o pecador, mas o homem natural, esquecendo que não se alcança a santidade negando a carne, mas através da assunção virtuosa da condição carnal, uma assunção feita de conhecimento, domínio crítico e — em certa medida — consciência do trágico.

Nem sempre a alienação do artista se confunde com a alienação de sua arte: não posso deixar de lembrar que, meses atrás, numa revista política dirigida por um parlamentar bastante autorizado (e autoritário), um articulista despreparado, mas involuntariamente agudo, acusava a música eletrônica de "marxismo". Indubitavelmente despreparado: marxista, a música eletrônica que não se preocupa com o "típico", que não faz discursos engajados, que não canta a revolução, que se exerce no nível da pura realidade sonora aparentemente estranha à concretude histórica, a música eletrônica que os marxistas tantas vezes consideram reacionária?! Despreparado, portanto, porque colocava o problema na mesa de modo inculto e vulgar e, sobretudo, porque — com uma boa dose de fanatismo — indicava com o termo "marxista" uma coisa que exige uma definição mais nuançada. Mas agudo, sem dúvida, com a agudeza visionária do homem assustado, com a intuição profética do moribundo, pois entrevia confusamente que não importava que esta música fosse premiada por júris oficiais e consumida muitas vezes de modo mercantil: no momento em que coloca em questão as próprias premissas em que se fundamenta, no momento em que nos põe em contato com uma realidade "vivida" que os sistemas tradicionais tinham esclerosado em convenções, no momento em que nos obrigava a uma ginástica perceptiva tal que não permitiria mais, nunca mais, pelo menos no âmbito da arte, utilizar ideias adquiridas, esquemas homologados, dogmas da inteligência e reflexos condicionados, eis que esta música está trabalhando para a renovação da nossa relação com o mundo. Isso no nível da fruição estética, mas através deste nível, ela é uma iniciação a uma visão renovada dos outros setores, quer percebamos, quer não.

A arte sempre nos diz alguma coisa sobre o mundo em que vivemos, mesmo que não fale de temas históricos e sociológicos. E era isso que o articulista assustado percebia e por isso denunciava na música nova um ato de subversão, uma coisa que questionava o mundo ao qual ele se agarrava com todas as forças. A música eletrônica contribuía para uma mudança do horizonte cultural e social? Então só podia ser "comunista".

Em suma, o mais marxista de todos era justamente aquele que instintivamente identificava o marxismo como movimento em direção ao futuro, *tout court*. O leitor não é obrigado a concordar com o marxismo inconsciente do nosso articulista; o que mais nos interessa é o testemunho indireto. Por outro lado, Hitler já tinha ensinado: quando determinada arte é denunciada como degenerada, isso quer dizer que ela está levantando possibilidades, das quais qualquer sistema fechado, como uma ditadura, deve justamente desconfiar.

4. Prefácio a uma situação dialética

Contudo, nada disso deve nos tranquilizar. Subsiste uma tensão e de nada adianta uma operação artística implicar alguma coisa no nível das formas, se de fato certo condicionamento social ameaça continuamente confundir inovação com maneirismo, revolta com consumo, o experimental como questionamento do saber precedente com o experimental como preparado de laboratório para um produto industrial. Nenhuma teoria pode dirimir o contraste: devemos nos contentar com uma descrição do fenômeno capaz de lançar luz sobre sua dialeticidade.

Tudo o que foi dito aqui anteriormente permitiu vislumbrar a existência de diversos nós dialéticos que nenhum raciocínio teórico poderá eliminar. Tratemos de identificá-los:

1. Uma dialética típica da história da arte, *entre as formas tradicionais e as formas novas*, na qual, em geral, a inovação promovida pela arte no nível das formas precede sempre as revoluções que ocorrerão nos outros níveis culturais e sociais. A pintura renascentista vislumbrou uma nova concepção de espaço antes da astronomia; a estrutura semântica do *Finnegans Wake*, de Joyce, esboça a imagem de situações que somente a ciência

posterior será capaz de configurar no âmbito da hipótese cosmológica ou da descrição microfísica.

2. Isto comporta, portanto, *uma dialética entre pesquisa experimental e comunicação estética*. O artista, mais ou menos conscientemente, sabe que o trabalho que realiza sobre as formas, se é autêntico, será verificado por outras mudanças históricas que suas estruturações formais prefiguravam. E, contudo, permanece sempre o problema da comunicabilidade de uma renovação do modo de pensar que está sendo operada por meio da arte, mas que encontra um público ainda despreparado, incapaz de perceber o alcance da inovação. E Vlad sugere que seria prudente, para o artista, não utilizar as suas novas e estupefacientes descobertas formais antes que estejam maduros os correlatos interiores correspondentes e as objetivas situações espirituais. Mas também é verdade que os correlatos interiores e as situações espirituais são promovidos justamente pela arte, que começa por permitir que se vislumbre uma situação cognitiva e moral ainda por vir.

3. Por outro lado, a arte nem sempre é antecipação da evolução da cultura e muitas vezes nada mais faz do que dar uma forma comunicável, justamente, a intuições e premissas que a ciência já estabeleceu por conta própria. Foi o que aconteceu com as relações que alguns pensaram entrever, em outro âmbito, entre as novas formas "abertas" e as aquisições das metodologias científicas contemporâneas ou entre as propostas da arte e determinada situação da psicologia e da lógica.* Ainda em outros casos, trata-se mesmo da função preparatória direta que tem o experimento científico em relação às possibilidades oferecidas ao compositor (ver a menção de Vlad ao prof. Hiller). Neste nível, portanto, estabelece-se *uma dialética entre a experimentabilidade das ciências e a experimentabilidade da arte*, entendendo-se "experimental" neste caso como condição de uma arte que tenta antecipar novas situações culturais.

4. Deduz-se daí que, mesmo tentando colocar-se como comunicante, a arte persegue uma renovação dos esquemas perceptivos e intelectivos e,

---

* Todo esse discurso, como grande parte do discurso das páginas precedentes, pressuporia uma série de justificativas para as quais só posso tomar a liberdade de remeter o leitor a meu volume *Opera aperta*, Milão, Bompiani, 1962. [*Obra aberta*, São Paulo, Perspectiva, 1968, coleção Debates, trad. Giovanni Cutolo. (*N. da T.*)]

portanto, temos *uma dialética entre a ruptura dos hábitos perceptivos e a tentativa de tornar adquiríveis os novos esquemas*, tentativa na qual se insere também, e agora com uma função positiva, aquela atividade de comercialização que a sociedade põe em movimento para neutralizar o efeito de choque das novas formas.

5. Donde, *uma dialética entre revolução e academia, invenção e imitação*, oposição a uma cultura e a uma sociedade e retorno ao âmbito destas.

6. Mas no interior dessa dialética, e apesar dela, opera *uma dialética entre situação real e seu "espelhamento" através das formas* e, portanto, mesmos vendidas e premiadas, as obras que, de fato, refletem em sua estrutura uma situação de crise da situação em que vivemos desempenham uma função de educação, instrumento ou denúncia.

7. Por outro lado, as formas da arte contemporânea não são apenas manifestação de uma crise, mas representam também uma prefiguração de novas possibilidades cognitivas. Instaura-se *uma dialética entre a nova forma que o mundo vai assumindo, aos olhos das novas metodologias, e as formas que a arte propõe*, manifestando com uma clareza de organização estrutural aqueles modos de ver a realidade que a filosofia ou as ciências deixam entrever como um objetivo a ser perseguido.

Trata-se de uma série de situações dialéticas nos níveis estético, teórico, sociológico, histórico e moral que tornam difícil a simplificação e, de todo modo, desaconselham a abordagem do problema a partir de um único ângulo visual e uma definição feita com demasiada desenvoltura, com otimismo ou pessimismo, da situação do artista e, portanto, do músico contemporâneo às voltas com as novas formas.

É uma situação que me parece típica do homem contemporâneo, que vive num universo cultural em que os diversos níveis se desenvolvem segundo leis autônomas e muitas vezes com tempos diversos. Portanto, não deve ser motivo de escândalo a situação típica do artista que, progressista em arte, na vida é distante de qualquer engajamento no mundo em que vive (Joyce, por exemplo) ou a situação em que a evolução de certo discurso formal comporta necessariamente, fatalmente, em certo prazo, uma ação modificadora e progressista no contexto cultural social, mas, no momento em que o discurso é feito, não pode deixar de ser um discurso para a elite, consumível por uma elite e, consequentemente, aristocrático e não raro "reacionário", no sentido em que afasta de outros tipos de discurso mais inseridos na concretude histórica.

A moralidade, a força do artista, deve ser medida no ato em que, a cada situação, ele escolhe a sua solução, aceitando o julgamento da história. Pode ser Joyce escolhendo o desinteresse por tudo que acontece a seu redor (e trata-se da guerra, dos campos de concentração, da luta entre duas concepções do homem), porque "sabe" que está criando uma linguagem capaz de representar o mundo em que viveremos um dia. Ou pode ser a escolha de Brecht que, temeroso de que falar de flores fosse um crime, resolve denunciar, ao contrário, os horrores do mundo em que vive. Mas Brecht faz isso usando uma linguagem que outros antes dele haviam trabalhado para libertá-la dos compromissos com uma cultura que precisava ser rejeitada e Joyce trabalha no próprio campo linguístico, pois, provavelmente, engajando-se, não conseguiria oferecer nada de original, enquanto atuando no âmbito das descobertas linguísticas estava cumprindo a própria missão diante do futuro e criando meios mais flexíveis para o conhecimento do mundo em que vivemos.

E daí? Teria razão o Galileu de Brecht ao aceitar o compromisso com a Inquisição para poder dar continuidade a seus estudos, sem os quais hoje não seríamos o que somos ou devia dar testemunho de sua fé científica até o fim, pagando com a própria vida, pois se alguém não chegasse a esse ponto hoje não seríamos o que somos? Nem Brecht, no final de seu drama, dá uma resposta. A "ambiguidade", a condição de quem escolhe, é a configuração moral de cada situação quando nela se realiza aquela condição positiva que é a tensão dialética.

Por isso, no final deste discurso (discurso que se coloca no final de um debate entre homens da música), não se deve pedir a quem não pratica música uma resposta que somente o músico pode dar por meio das próprias escolhas concretas. Portanto, esta que deveria ser uma conclusão oferece-se aqui como um prefácio.

1962

Duas hipóteses sobre a morte da arte

> *Estamos próximos do despertar*
> *ao sonhar que sonhamos.*
>
> Novalis

A maior parte das descrições-interpretações das obras ou dos movimentos da arte contemporânea dão a impressão de atuar antes no campo da justificação histórica, da identificação da poética levada a efeito e dos modelos operativos do que naquele da avaliação estética (que exige um esquema axiológico e uma "escolha" crítica, exprimindo-se nos juízos de "feio" ou "belo", "poesia" ou "não poesia", "arte" ou "não arte" ou — nos casos mais agudos — na discriminação entre o "bem-sucedido" e o "malsucedido" em relação à poética levada a efeito).

Essa impressão — que alguns denunciam com maliciosa suspeita ou com inquieta perplexidade — é percebida *pour cause*: cabe perguntar, aliás, por que razão, entre os que a veem como fato negativo, tão poucos a denunciam e, entre os que não veem motivo de preocupação, tão poucos tiveram a coragem de elucidá-la e teorizá-la.

Antes de mais nada, coloca-se, portanto, uma pergunta: esta situação é devida a uma escolha metodológica de quem reflete sobre a arte hoje ou depende das características daquela *ideia da arte* que se configura nas obras examinadas?

Vejamos o primeiro exemplo: quem escreve estas linhas tornou-se culpado justamente daquela ação que muitos defensores de uma atitude crítica "axiológica" reprovaram, ou seja, tentou descrever certos fenômenos da arte contemporânea do ponto de vista das intenções que regiam a operação artística (do ponto de vista das poéticas) e das razões históricas que iluminavam tais escolhas. Quer dizer, perguntou-se qual é a concepção da obra de arte que move uma grande parte dos artistas de hoje, em que medida essa concepção deriva de um desenvolvimento da consciência estética moderna, de que modo essas intenções se concretizam em modelos operativos e, portanto, em estruturas formais. A noção de "obra aberta" foi aceita como a mais útil para explicar tais fenômenos e como tal foi proposta. É claro que semelhante escolha metodológica excluía a avaliação crítica das obras descritas, ou seja, estava subentendido que não devia interessar ao metodologista se eram ou não obras de arte bem-sucedidas, pois o discurso que conduzia não era um discurso de crítico literário, figurativo ou musical, mas de historiador da cultura. Os projetos operativos — ou as obras como exemplo de projeto levado a efeito, com maior ou menor eficácia, ou muitas vezes como exemplo de modelo operativo percebido nas entrelinhas, não obstante o mau resultado — eram vistos, neste caso, como fenômenos capazes de esclarecer certos aspectos da cultura contemporânea. Nada a ver com crítica. Portanto, quem acusou este tipo de pesquisa de não aceitar o risco de uma discriminação axiológica entre obras válidas e obras não válidas, na verdade pedia ao historiador das poéticas algo que deveria pedir ao crítico. Seria como se, diante da proposta de uma pesquisa histórica sobre os efeitos do atentado de Sarajevo (tentando entender como este evento deu origem ou pretexto a grandes movimentos históricos, como a entrada dos aliados na guerra contra os impérios centrais, o estabelecimento de condições favoráveis para a deflagração da Revolução Russa etc.), alguém interviesse perguntando se o gesto de quem cometeu o atentado foi "moral", introduzindo assim uma avaliação de ordem ética, legítima em outro âmbito, mas espúria nesta esfera, inútil para os fins de uma análise histórica correta das causas e efeitos, mais adequada a um tratado contrarreformista sobre a legitimidade do tiranicídio ou a uma discussão sobre o maquiavelismo em política.* No entanto, a objeção não era totalmente infundada, pois é natural que o historiador que descreve um período escolha como elementos da própria demonstração os eventos que, de um modo ou de outro, importaram; que, portanto, o historiador da cultura que avança uma descrição dos movimentos artísticos de seu próprio tempo seja levado a falar daqueles fenômenos da arte que, por mais que tenham a ver com ele do ponto de vista da poética explícita ou implícita, precisam, todavia, ser concretizados em obras que tenham despertado de alguma maneira a sua aprovação, do contrário não chamariam sua atenção ou ele não conseguiria disfarçar, ao falar, a irritação, o desgosto, o tédio que tais obras lhe despertavam. Contudo, se o historiador da cultura decidisse entrar no discurso criticamente engajado, teria de operar com as categorias do "belo" e do "feio", da "poesia" e da "não poesia" ou, do contrário, nada conseguiria além de refazer o discurso anterior, a descrição dos modelos estruturais e das intenções de poética que exprimem? Ainda: é óbvio que uma análise histórica das poéticas pode ser corretamente conduzida também a propósito do *Trecento* ou do século de Péricles, discriminando com certa dose de rigor (nunca completa, talvez), entre juízo crítico e análise estrutural. Mas, a propósito dos fenômenos mais provocantes da arte contemporânea, seria possível um juízo crítico que não se transforme em análise estrutural, a tal ponto que a avaliação em termos axiológicos se torne supérflua?

O que significa definitivamente: fazer um discurso descritivo (que alguns indicariam como discurso "fenomenológico", sem que, no entanto, o termo seja entendido em sua acepção husserliana mais estrita) depende de uma livre escolha metodológica ou a situação da arte contemporânea tornou-o necessário? Portanto, substituir o juízo sobre o valor estético pela descrição e justificação de uma poética depende do fato de que quem fala decidiu se propor como analista das poéticas ou do fato de que as obras de arte das quais ele fala *não podem ser entendidas senão como exemplos de uma poética* e nisto reside toda a sua validade?

---

* Das várias objeções feitas a esse respeito, a mais séria e correta que recordo é aquela formulada na nota introdutiva redacional ao n. 2 de *Questo e altro*, que aceita como válida a descrição dos procedimentos operativos da arte hodierna, mas observa com malícia que, de fato, o descritor tropeça quando se propõe a virar "leitor" (ou seja, crítico, degustador, juiz do fato artístico concreto). Se os redatores de *Questo e altro* já não tivessem reconhecido que, no âmbito de tais descrições, as tentativas de leitura são acidentais e não programadas enquanto tais, seria de responder, como sugere Lamberto Pignotti na p. 64 da mesma revista: "Mas, afinal, o que vocês pretendem de um cavalo?"

Esse discurso está nos levando a conclusões que poderão preocupar legitimamente quem lhes der atenção. Ninguém vai querer colocar em dúvida que toda obra de arte exprime concretamente uma poética e que para entender uma obra é preciso compreender a poética que a rege. As incompreensões da poeticidade do *Paraíso* dantesco derivam justamente de uma espécie de miopia cultural que levava a julgar como "não poesia" e simples "estrutura" aquele edifício teológico que, ao contrário, segundo a poética do artista medieval, constituía a substância mais viva da obra e a base de sua esteticidade mais profunda; quem tiver lido interpretações do *Paraíso* como as de Giovanni Getto aprendeu a fruir do terceiro canto melhor do que quem se deleitava selecionando as pérolas "poéticas" que dele afloravam, como o sabor de afresco dos beatos que juntam as mãos. Mas também é verdade que na arte contemporânea, do romantismo até os nossos dias, o problema da poética não se dissolveu simplesmente na questão da obra feita e acabada, mas antes a obra propôs-se como tentativa de formular uma poética sob a forma de obra. A "poesia da poesia", a "poesia sobre o fazer poesia", a "poesia ao quadrado" são exemplos dessa postura; Mallarmé faz poesia para discutir a possibilidade da poesia e sobre as possibilidades de um poesia da poesia; o *Finnegans Wake*, como dissemos, nada mais é que a poética de si mesmo; um quadro cubista é um discurso sobre as possibilidades de um novo espaço pictórico, uma obra de Oldenburg é um discurso sobre a estupidez de fazer arte no sentido tradicional, uma escolha entre o mundo do *fazer* artístico e aquele do *agir* ético, do protesto e da mensagem (aceitável ou não) de salvação. Esta não é a ocasião adequada para multiplicar os exemplos e cada um poderá encontrar quantos desejar, pois nada do que dissemos é novo.

Nova, na verdade, é a intensidade e a decisão com que devemos enfrentar as últimas consequências desta postura da arte contemporânea. Se a obra de arte transforma-se cada vez mais em anunciação concreta de uma poética (e de todos os problemas teóricos que uma poética carrega necessariamente consigo, mais ou menos inconscientemente, e que implicam uma visão de mundo, uma noção da função da arte, uma ideia da comunicação entre homens e assim por diante) e se o primeiro discurso que surge espontaneamente sobre uma obra de arte contemporânea é justamente aquele da enucleação dos modelos operativos em atuação e das estruturas realizadas (estruturas redutíveis, elas também, a um "modelo" e, portanto, a uma abstração, na medida em que é possível descrevê-los e empregá-los), este discurso não vai exaurir tudo o que há a dizer a respeito da obra? Valerá ainda a pena falar, não digo de obra "bela" ou "feia", mas tampouco de obra bem-sucedida ou não, dado que *o bom êxito da obra deveria, então, ser reconhecido apenas na medida em que a obra conseguisse exprimir o problema de poética que pretendia de fato resolver?*

1. Primeira hipótese: a morte da arte

Diante de certos exemplos da arte contemporânea, pode acontecer que — uma vez compreendido o que a obra pretendia dizer (a situação estrutural que pretendia realizar, como uma nova organização do tempo narrativo, uma nova subdivisão do espaço, determinada relação entre leitor e autor, entre intérprete e texto, e assim por diante) e uma vez que tal compreensão tenha se dado graças às declarações preliminares do autor ou ao ensaio crítico que introduz a obra — se perca, afinal, a vontade de ler a obra, com a impressão de que ela já nos deu tudo que devia dar — mais ainda, de que a leitura, a visão ou a audição da obra poderá, no fundo, nos decepcionar, oferecendo menos do que prometia e oferecia, dentro de seus limites, a sua concepção abstrata.

Este que lhes escreve teve entre as mãos a *Composition n. 1* de Marc Saporta: compreendeu qual era o mecanismo do livro e que visão da vida pressupunha no fundo (e que visão da literatura, naturalmente). A partir desse momento, não teve mais nenhum interesse em ler as páginas deste livro decomponível e misturável ao infinito (ou quase): na realidade, a obra de Saporta esgotava-se em sua própria ideia construtiva. Pode ser que em algumas de suas páginas fosse possível encontrar trechos de intensa "poesia", mas isto seria apenas um acidente de trabalho. Se a obra tinha alguma validade, seria em termos de ideia construtiva; o fato artístico propriamente dito consistia nesta concepção do livro que não conta uma história, mas todas as histórias, segundo algumas linhas diretivas fixadas, todavia, pelo autor. Que histórias poderiam ser essas já não interessava mais. Infelizmente, tampouco a ideia construtiva era interessante, pois constituía uma pura mecanização de soluções de poética já realizadas, e com maior vigor, na narrativa contemporânea: por isso, o exemplo de Saporta vale como caso limite, mas enquanto tal é indicativo.

A provocação de Saporta é necessária para chegar a conclusões da seguinte ordem: veja como, na verdade, certos estudos críticos de uma obra como *Finnegans Wake* resultam mais frutíferos e reveladores do que sua leitura direta e como, em relação a algumas sobras cinematográficas, a "história" do filme, a narração dos critérios que basearam sua construção são mais persuasivas do que a "visão" direta da obra, ou ainda como o contato direto com algumas dessas obras pode parecer decepcionante, complicado e o verdadeiro "deleite", o "prazer" da obra acontece quando ela é *racionalizada* (transformada em conceitos) e se revela o problema de poética que pretendia realizar. Até mesmo a pergunta banal do espectador despreparado diante de um quadro abstrato ("Mas o que isso quer dizer?"), pergunta que parece não ter nada a ver com a estética, com a crítica, com a história das poéticas, coloca diante de nossos olhos um problema importante: esse espectador pergunta o que o autor do quadro queria dizer, pois, se não souber, não será capaz de "desfrutar" do quadro; quando ouve a explicação, em 50% dos casos, ele responde que agora entendeu e começou a apreciar a obra. A apreciar a obra ou a sua racionalização? Seja como for, o seu trajeto crítico demonstrou, se era mesmo necessário, que para a arte moderna o problema da poética prevaleceu sobre o problema da obra enquanto coisa feita e concreta; o modo de fazer tornou-se mais importante do que o artefato, a forma é desfrutada como exemplo de um modo de formar.*

---

* Para verificar este fato, há tempos que Nanni Balestrini e eu planejávamos escrever uma "descrição de sete poemas perdidos ou nunca escritos", precisa, rigorosa, com todos os estilemas especificados e explicados, a estrutura dos versos, o jogo dos espaços, o tipo de palavras usadas, a pontuação, os parênteses (os parênteses, naturalmente). Em seguida, acrescentaríamos um ensaio crítico, explicando o significado desses poemas e como e por que sua estrutura era tão importante que não valia mais a pena, e, depois de descrevê-la, criar os poemas. Não seria um jogo. Tratava-se, ao contrário, de uma ideia tão séria e prenhe de consequências que tornava imediatamente inútil o projeto de redigir as descrições dos poemas e o ensaio, dado que a ideia de um texto do gênero já era mais significativa que o texto em si. Daí teria início um círculo que não teria fim, se não saísse justamente este ensaio que, sendo uma descrição e fundamentação dessa situação circular, teria com ela uma relação de metalinguagem e linguagem. E eis que o ensaio foge do imundo sorites espiraliforme que se prefigurava e foge, da mesma maneira como a frase de Novalis, citada no início, não faz parte do mundo onírico. Em suma, o presente ensaio nasce do arrepio de horror experimentado ao imaginar semelhante jogo.

Se essas observações correspondem à realidade e se podem ser aplicadas, ainda que em gradações diversas, a todos os produtos da arte contemporânea, então seremos forçados a admitir que, com esse fundo histórico, o prazer estético foi pouco a pouco mudando a própria natureza e as próprias condições e, de prazer de caráter emocional e intuitivo que era outrora, transformou-se em *prazer de caráter intelectual*. Trata-se de uma hipótese. Mas, se fosse exata, não deveria certamente nos arrastar a um estado de douto desespero: no fundo, o leitor medieval também não fazia seu prazer consistir num exercício da inteligência que descobria, sob os véus dos versos estranhos, os referentes reais de um discurso por meio de figuras? E não conseguia, ademais, colorir de emoção o processo da compreensão intelectual das figuras? A ideia da arte sofreu várias mutações no decorrer dos séculos; a concepção de um prazer estético no qual o lampejo da intuição e a vibração do sentimento sejam estimulados pela imagem alógica na qual eles se reconhecem como expressos representa uma concepção claramente datável, historicamente circunscritível, relativa a uma série de "modelos de cultura" precisos e enquanto tal deve ser vista, ainda que porventura nos encontremos inseridos num universo em que ela ainda mantém um indiscutível poder de atração.

Mas é certo que, se toda a estética contemporânea pensava nessa concepção quando falava de Arte, fenômenos como aquele que descrevemos e em torno do qual levantamos hipóteses, marcam claramente o ocaso da arte: apresentam-se como exemplos concretos de uma atual "morte da arte".

Não podemos deixar de pensar nas coisas que Piero Raffa dizia a esse respeito em seu texto "Antecipações sobre a 'morte da arte'", publicado em *Novas perspectivas da pintura italiana*:*

> A vanguarda é uma astúcia da história para levar a termo a "morte da arte", ou seja, o transpasse da arte da função cultural que teve no passado para uma função cultural diversa. Faço uso de uma metáfora ("astúcia da história") para exprimir esse conceito, mas todos sabem que algumas ideologias da vanguarda são explicitamente conscientes do processo e até fazem dele o eixo

---

* *Nuove prospettive della pittura italiana*, Edizioni Alfa, Bolonha, 1962.

> de seu programa. [...] Essa mudança manifesta-se na consciência artística com um excesso de consciência racional em relação à capacidade de criação e fruição artística propriamente dita [...] O fazer artístico exige uma crítica consciente sempre crescente, que quer dizer ideologização cada vez mais relevante do produto [...] donde a desproporção paradoxal existente entre aquilo que as obras dizem de fato e o *surplus* de doutrina que as justifica.*

Podemos concordar que esta concomitância de fenômenos pode ser resumida, por razões de comodidade descritiva, sob uma noção de "morte da arte". O problema agora é se esta noção deve ser entendida no sentido de um hegelianismo apressado, como morte da arte na filosofia, ou se não estaria abrindo aqui o caminho para uma reflexão mais nuançada. Um exemplo dessa reflexão no nível das categorias filosóficas e não mais da análise concreta dos vários fenômenos de poética pode ser encontrado no ensaio "A questão da 'morte da arte' e a gênese da moderna ideia de artisticidade", com o qual Dino Formaggio abre o seu volume *A ideia de artisticidade*.**

Nele, Formaggio mostra como os elementos tratados nas páginas precedentes, o processo formativo de uma *poesia da poesia* e da consciência crítica de tal fenômeno, foram abordados por Schiller, Novalis e Hegel, sem falar de Hölderlin, e a análise atenta que dedica ao pensamento destes autores e à evolução do conceito de "morte da arte" tende a demonstrar que seria demasiado simplista pensar em "fim histórico da arte", mas será preciso entender — como pensava Hegel — o fim "de certa forma de arte", o devir de uma noção de arte através de um desenvolvimento histórico em modos sempre diversos, tais que o advento de uma nova ideia da arte apareça como a negação da ideia válida numa cultura precedente (o que permite que Formaggio entenda a estética como a fundação desta dialeticidade da noção de arte e deixe a pergunta "o que é a arte" para o contínuo diálogo das poéticas e não mais ao discurso fundante da estética). O *Ottocento* idealista tinha consciência deste processo e percebia os germes da situação que descrevemos, não como sementes de morte, mas antes como sementes de uma nova situação nascida de uma negação dialética e isto é primorosamente demonstrado, cremos, por esta página de De Sanctis reportada por Formaggio:

---

* Gostaríamos aqui de corrigir Raffa no seguinte sentido: mais do que falar das obras, de um lado, e do *surplus* de doutrina que as justifica de outro, poderíamos, a respeito justamente das obras mais bem-sucedidas, falar delas mesmas como comunicação doutrinária, enorme justificação de si mesmas, *surplus* de si mesmas. Nesse sentido, discordaríamos de Raffa lá onde ele diz que, com a verificação dos fenômenos mencionados, a arte não tem mais nada a ver com o conhecimento. Nos limites em que a arte tem a ver com o conhecimento, parece-me que a arte contemporânea acentua este aspecto, a menos que Raffa entenda "conhecimento" como intuição profunda e reveladora; mas neste caso, esta arte não ajudaria mais ninguém a conhecer.

** *L'idea di artisticità*, Ceschina, Milão, 1962.

> É inútil ficar lamentando o estado da arte e querer isto ou aquilo; a ciência infiltrou-se na poesia e não pode ser expulsa, pois isto corresponde às presentes condições do espírito humano. Não podemos voltar os olhos para alguma coisa muita bela, sem que se introduza entre nossa admiração um: É racional? — e ei-nos navegando a velas soltas em meio à crítica e à ciência. Não queremos apenas fruir, mas também ter consciência dessa fruição, não apenas sentir, mas entender. A poesia pura é tão impossível hoje quanto a fé pura, pois assim como não podemos falar de religião sem que nos assedie um incomodíssimo "E se não fosse verdade?", assim também não sentimos sem filosofar sobre nossos sentimentos e não vemos sem explicar nossa visão. Os que reprovam Goethe, Schiller, Byron, Leopardi por fazerem, como dizem eles, "metafísica em versos", têm a meus olhos o jeito daqueles padres que, encolerizados contra a filosofia e a razão, bradam em coro: "Fé, fé!" Ai de mim! A fé se foi; a poesia é morta. Ou melhor dizendo, a fé e a poesia são imortais; foi-se, isso sim, uma sua maneira particular de ser. Hoje a fé brota da convicção, a poesia, da meditação: não estão mortas, estão transformadas.*

Claro que a situação analisada por De Sanctis não é a atual situação; mas, além do fato de que ela já continha, a nosso ver, os primeiros elementos de desenvolvimento da situação presente, o que conta efetivamente é a confiança dialética com a qual o grande crítico aceitava com o coração sereno que a noção de arte que até então parecia ser a única possível entrasse triunfalmente em crise; confiança que hoje deveria ser a nossa, ainda que o panorama tenha se tornado ambíguo e inseguro. Confiança que, no plano filosófico, Formaggio também manifesta quando estabelece como base de sua ideia de artisticidade exatamente a concepção hegeliana de uma "morte dialética de determinadas figuras da consciência *no interior* do operar artístico e estético e, portanto, sua perene transmutação e regeneração na autoconsciência que avança"; e graças a isso vê com tranquilidade um movimento de "mortal autoconsciência" agindo em toda a arte contemporânea, denunciado por sua "fundamental intencionalidade de um recomeço radical de seus modos de vida no nível zero", pelo posicionamento que pode ser resumido como "poesia da poesia", e vê este movimento, não como negativo, mas como positivo, a morte como "morte da morte", a negação como "negação da negação".*

---

* Cf. Formaggio, p. 48 e ss.

Diante desses testemunhos deveríamos concluir que, ainda que fosse válida a hipótese aventada (de uma prevalência da poética sobre a poesia, da estrutura racionalizável e descritível à guisa de modelo sobre a concreta fisicidade da obra acabada), nada disso deve nos perturbar, mas antes serenar nossos ânimos para o estudo das novas categorias de juízo que poderemos empregar para discorrer sobre as obras que nascerão com base nesta nova ideia de arte. Nem deveríamos temer que sendo assim, com o objeto artístico tornando-se pretexto para uma inspeção de ordem intelectual e suporte para um modelo racionalizável, caia por terra qualquer possibilidade de autonomia da operação artística enquanto tal. Não seria a primeira vez no curso da história: qual era a autonomia das pinturas rupestres, traçadas com objetivos mágico-religiosos e nem um pouco apreciadas por seu valor plástico-colorístico (visto que ficavam na parte mais escuras das cavernas)? No máximo, podemos observar que toda a arte de vanguarda, que polemizou contra uma arte de caráter político-perorativo (desenhos de operários, poemas sobre os planos quinquenais, sinfonias para os programas de reflorestamento, *et similia*), acusando-a justamente de degenerar em operações heteronômicas, elegendo como critério de juízo não o valor estético, mas o valor político, caiu, por sua vez, na mesma situação e terá de aceitar para si, como propria condição necessária, aquela heteronomia que reprovava em outras poéticas. Na realidade, os dois tipos de arte, ambas heterônomas, encontrariam neste contexto cultural a sua justificação e validade: de um lado, o apelo propagandístico, do outro a reflexão filosófico-científica. Já em outras épocas históricas, as operações artísticas, em vez de subsistir autonomamente e como um fim em si mesmas, especificaram-se em direções semelhantes.

---

* É interessante seguir Formaggio em sua análise das páginas de Hegel sobre o tema, onde se perfila "a celebração do máximo de consciência da essência de artisticidade na desmontagem analítica e experimental de suas estruturas e, portanto, na autodestruição verificante da arte por suas próprias mãos" (*op. cit.*, p. 94 e ss).

2. Segunda hipótese: uma recuperação do valor estético

No entanto, é justamente este discurso sobre a autonomia e a heteronomia que nos leva a suspeitar de uma conclusão que poderíamos aceitar sem hesitação. Se a obra de arte contemporânea reduz-se a uma declaração de poética e através dela, a uma declaração filosófica acerca do modo de ver as coisas com a arte; se, portanto, a obra de arte se resolve como suporte de conhecimento, como o modo de agir da arte diferirá do proceder da ciência ou da filosofia? Se uma obra de arte exprime, em sua estrutura racionalizável como modelo abstrato, uma concepção do espaço e do tempo, que diferença apresentará em relação às concepções de espaço e tempo elaboradas por outras disciplinas?

Quem respondesse na função de defensor da arte contemporânea, poderia objetar: quando uma obra manifesta, através do modo como é feita, determinadas concepções do mundo, do homem ou da relação homem-mundo, ela o faz sempre num sentido, por assim dizer, "total", como se a obra, o modelo estrutural que a obra realiza, constituísse uma espécie de antologia da realidade (como *Finnegans Wake*); enquanto a ciência ou a filosofia (pelo menos as filosofias não metafísicas) procedem apenas por definições parciais, setoriais, permitem um conhecimento provisório de aspectos separados da realidade, não podem se permitir o luxo de oferecer sínteses abrangentes, do contrário passariam a ser obras de pura imaginação e, portanto, transvoariam para o campo da arte. Uma resposta do gênero poderia ser traduzida, por amor à síntese, nesta outra: sim, a arte propõe conhecimento, mas de modo orgânico, ou seja, dá a conhecer as coisas resumindo-as numa *forma*, e o modelo estrutural para o que tendia a poética e que o discurso crítico traz à luz é justamente uma configuração, uma *Gestalt*, que só pode ser colhida em seu conjunto, não deve ser verificada em seus elementos isolados, mas aceita como proposta de visão intuitiva, válida no nível imaginativo, embora analisável racionalmente em seus vários aspectos. E com esta resposta, ei-nos de volta a uma esfera autônoma, reservada unicamente ao discurso artístico: verificaríamos então que, na arte contemporânea, o objeto formado desaparece diante do modelo formal que se quer manifestar nele, mas este modelo assume na verdade todas as prerrogativas que o objeto formado tinha outrora e pode ser, além de "entendido", também "usufruído", justamente graças às suas qualidades orgânicas e, portanto, apreciado em sentido apuradamente estético. Em outras palavras, é verdade que numa obra como *Finnegans Wake*, o que parece importar, mais do que a obra concreta, é o modelo que rege a obra, a solução do problema concernente à estruturação de um universo circular no qual seja possível instituir relações múltiplas entre os vários elementos e onde cada elemento possa assumir significados diversos e capacidades relacionais segundo o modo como se quer entender o contexto — e vice-versa —, de maneira que o que nos atrai não é tanto o trocadilho concreto, mas a possibilidade de instituir uma linguagem completa baseada nos trocadilhos, de modo que esta multiformidade da linguagem seja quase como a própria figura da multiformidade dos acontecimentos reais etc. etc.: mas toda esta mesma concepção construtiva é desfrutável como um organismo complexo e calibrado e sua compreensão desencadeia os mesmos mecanismos imaginativos, os mesmos esquemas de inteligência que regiam a contemplação das proporções harmônicas num templo grego. Teríamos, então, por outras vias e num nível de maior rarefação intelectual, recuperado o valor estético? Não seria possível falar de valor estético assim como se fala do valor estético de uma complicada equação resolvida de maneira genial, que o matemático pode entender e apreciar?

Mas no momento mesmo em que levamos essa resposta a limites tão extremos, percebemos, mais uma vez, que alguma coisa não funciona. É verdade, absolutamente verdade, que lendo uma obra como *Finnegans Wake* desfrutaríamos apenas da ideia que a sustenta, a ponto de desinteressar-nos da concreta corposidade do fato linguístico? Na realidade, é verdade que, sob a escolta de introduções críticas, é mais fácil compreender o mecanismo estrutural da obra do que enfrentar a própria obra: mas uma vez entendido o mecanismo estrutural que rege o discurso, à medida que nos aprofundamos na descoberta de seus momentos concretos, encontramos a cada passo uma nova encarnação do esquema e percebemos, aliás, que, pela primeira vez, o esquema adquire sabor. Mas atenção: não estamos dizendo que, ao descobrir os felizes momentos singulares em que a obra se revela concretamente, corpo e sangue, nestes e somente nestes momentos encontramos como que uma justificação do todo e só eles nos permitem aceitar sem irritação o todo que os sustenta, mas que a ele permanece estranho. Uma interpretação semelhante seria a repetição do erro da estética idealista, que em Dante separava os momentos de "estrutura" dos momentos de "poesia" e recairíamos numa crítica do fragmento. Afirmamos aqui, ao contrário, que a obra vive e vale justamente como realização da própria poética, expressão concreta de um universo de problemas culturais colocados como problemas construtivos: no entanto, o universo dos problemas construtivos só adquire seu sentido mais pleno no contato direto com a forma formada, que é a única a dar sentido e valor ao modelo formal proposto e realizado. Isso não significa, portanto, renegar o fato de que na arte contemporânea o problema de poética tornou-se central e de que a obra deve mostrar-se privilegiadamente como declaração de uma poética, mas sustentar que a obra só realiza sua missão quando o modelo de poética pode ser desfrutado enquanto *formato.*

E fruir de uma obra como forma sensível quer dizer reagir aos estímulos físicos do objeto e reagir a eles não somente com uma elevação de ordem intelectual, mas através de um complexo de movimentos cenestésicos, com uma série de respostas emocionais, de modo que a fruição do objeto, complicando-se com todas estas respostas, não assuma jamais a unívoca exatidão da compreensão intelectual de um referente unívoco e a interpretação da obra torna-se, por isso mesmo, pessoal, perspética, mutável, aberta.*

---

* A respeito das condições desse tipo de fruição, do papel dos fatores referenciais e emocionais no processo de fruição do estímulo estético, remeto ao discurso feito de forma mais difusa em meu ensaio "Análise da linguagem poética", em *Opera aperta*, Bompiani, Milão, 1962 [*Obra aberta*, São Paulo, Perspectiva, 1968. (*N. da T.*)]

Esta postura permitiu que todo um ciclo da estética definisse a fruição da obra como um ato de intuição, justamente para sublinhar o fato de que, na compreensão da forma, intervêm um conjunto de fatores não redutíveis ao simples movimento da compreensão referencial; um conjunto de fatores conspirantes num ato dificilmente analisável, senão *a posteriori*, mas por si mesmo orgânico (em outras palavras: *a emoção estética* — caso se tratasse somente de emoção e intuição). Nesta linha, poderíamos então concluir que existe, diante da obra contemporânea, a possibilidade de uma avaliação crítica, em termos de bem ou malsucedida, que seria a avaliação em termos de êxito orgânico (que substitui a vaga dicotomia entre beleza e feiura, poesia e não poesia), ou seja: mesmo quando um modelo estrutural emerge em nossa relação de fruição da obra e apresenta-se como valor primário realizado e comunicado pela forma (isto é, quando a obra aparece como "veículo" de uma poética) *a obra realiza o seu pleno valor estético na medida em que a coisa formada, desfrutada enquanto tal, acrescenta alguma coisa ao modelo formal* (e, portanto, a obra apresenta-se como "formação concreta" de uma poética). *A obra é algo a mais do que a própria poética*, enunciável também através de outras vias, *na medida em que o contato com a matéria física, na qual a poética se concretiza, acrescenta alguma coisa à nossa compreensão e ao nosso deleite.*

Percebemos, então, que mesmo nos períodos históricos em que a arte aparecia como descarnada construção racional desprovida de funções emocionais e não abordável através de canais intuitivos, esta caracterizante específica nunca faltou: falou-se dos medievais capazes de fruir, na obra, um complexo de significados alegóricos e de declarações racionais: mas mesmo em tal horizonte cultural, reiterava-se o princípio de que na base da fruição da forma bela havia uma "*visio*", um ato dos sentidos, uma relação física não apenas com a forma abstrata da coisa, mas com a estrutura complexa da coisa enquanto substância, sínolo.

Nesta altura, fica claro que, no âmbito da hipótese adotada, mesmo diante de um novo modo das formas se apresentarem (diante da afirmação cada vez mais insistente de uma prevalência dos modelos estruturais como trâmites de conhecimento racionalizável), as categorias estéticas capazes de permitir uma avaliação, um juízo das obras ainda são aquelas que foram sendo elaboradas por De Sanctis nos nossos dias: um conceito de forma como fusão realizada de "conteúdos" que antes de se transformarem em formas eram puras abstrações intelectuais ou obscuros moventes psicológicos; um conceito de fusão como "similação" entre um universo psicológico e cultural e uma matéria que assume configuração insubstituível; um conceito de arte como realização de uma formatividade desejada por si mesma, pois somente quando agregados e resolvidos numa operação formativa os vários pressupostos entram na ordem da arte.*

Nesse sentido, esta noção de forma resolveria o problema dos novos fenômenos artísticos como resolvia outros problemas: e se antes ela devia propor-se como solução concreta para uma *querelle* entre "forma" (entendida como a veste exterior de um conteúdo psicológico e cultural) e "conteúdo" (entendido como complexo de elementos culturais e emocionais capazes de subsistir mesmo fora da obra, nas formas da reflexão lógica ou da efusão psicológica), agora se coloca como solução concreta de uma *querelle* entre "problema de poética" (entendido como modelo formal, elaborado e elaborável no âmbito de um discurso cultural, que pode até não se transformar em objeto artístico encorpado) e "organismo físico" (que em muitos casos se reduz de fato a servir como simples suporte transitório e inessencial para veicular a solução engenhosa de um problema de poética imediatamente retradutível em termos de discurso cultural).

---

* É claro que estamos pensando na estética da formatividade de Luigi Pareyson, na relação que propõe entre estilo, conteúdo e matéria da arte, na noção de interpretação crítica como penetração, mediada pela congenialidade, num universo físico de matéria formada, no qual cada projeto operativo (assim como cada pressuposto sentimental ou intelectual) tenha se resolvido em "modo de formar". Quando Pareyson define a arte como um "formar por formar", ele não foge para irresponsáveis complacências formalístico-caligráficas, nem exclui que um artista possa ser levado a fazer arte por precisas e impelentes urgências morais ou políticas, ou, seja como for, ideológicas (tampouco excluiu, ao contrário, menciona explicitamente, que tais urgências intervêm para dar valor, sabor, vigor à obra empreendida); mas tenta delimitar o âmbito da operação artística como aquele em que a formação de um objeto não se torna pretexto e suporte para um fim que esteja fora deste objeto (seja ela a apresentação de uma poética, a peroração propagandística, a prece ou a utilização prática em termos funcionais). Em arte, forma-se justamente para fazer com que os vários elementos aos quais se dá forma sejam valorizados e tornados fruíveis, interpretáveis e julgáveis *enquanto objeto formado*. Posso, portanto, elaborar uma poética no nível teórico e as palavras com as quais a comunico serão um veículo cômodo para as ideias professadas; contudo, no momento em que começo uma obra que seja a poética de si mesma, *formo* tal poética exatamente para dar-lhe consistência orgânica e para que seja fruída doravante como *coisa* e não mais como modelo abstrato. Somente quando isto se verifica é que se entra no domínio da arte.

Com isso, devemos afirmar que, se é possível um discurso cultural sobre as poéticas de um período, que pode, aliás, constituir-se um instrumento útil para a compreensão mais profunda das obras (ou apresentar-se como contribuição à compreensão de uma cultura, desinteressando-se pelo destino das obras singulares, por seu sucesso ou malogro), quando se quer, contudo, falar de uma obra, o simples discurso cultural não basta e a obra só é válida se revela, ao ser abordada concretamente, algo a mais: mais rico, mais mutável, esfumado, até mais elusivo (pois esta é a condição da fruição estética). É neste a mais que reside a garantia de nosso juízo de valor. A cada vez que se empreende a leitura do *Ulisses*, ele revela coisas que a enunciação de sua poética não podia dizer e, consequentemente, ajuda-nos a ampliar ou a verificar mais a fundo a enunciação da poética.

Eis, portanto, como se reintroduzem, na linha dessa segunda hipótese, as possibilidades de uma avaliação crítica, mesmo no presente horizonte estético. É possível uma *escolha* diante daquelas obras que pareciam condenadas a constituir simples pretextos para descrições culturais, compreensão estrutural ou justificação histórica.

Portanto, segundo a hipótese, mais do que se opor à primeira, tenta identificar as condições metodológicas graças às quais, mesmo prevendo mutações na própria noção de arte, se torne possível um discurso crítico naqueles termos que são, por longa tradição, familiares à nossa cultura.

O que equivale a dizer aos suspeitosos: não é verdade que a arte contemporânea se esquiva maliciosamente de qualquer avaliação possível, pegando de surpresa o crítico dos bons tempos passados, que aborda a obra munido das boas e velhas antenas feitas de gosto e de faro, de paladar para o concreto, e vê a obra escorrer entre seus dedos pelas vias transversas da comunicação intelectual, do módulo abstrato e, sei lá, das carrancas antropológicas, do ninguém me pega filológico, do vá se catar filosófico. Não é verdade. É impossível trapacear até mesmo com as obras mais decididamente "experimentais". *Se o crítico for aguerrido.* Mas para que seja aguerrido o que se exige dele é que tenha compreendido a direção que a ideia de arte está tomando hoje, de modo que não comece a procurar, por exemplo, "expressões líricas do sentimento" em obras que, muito pelo contrário, pretendem tornar concreto e físico um modelo de poética e fazem justamente da exclusão de qualquer intromissão emocional a condição primeira de seu discurso.

Eis, então, o motivo por que as investigações sobre as poéticas têm sua validade preliminar em relação a qualquer operação crítica: elas contribuem para criar o espaço da escolha. Desde que não se procure tal escolha nas investigações teóricas de estética, onde se fundamentam as condições de possibilidade da escolha, nem nas pesquisas de história da cultura, onde se estuda o devir histórico das poéticas e dos critérios de escolha. Estas disciplinas também fazem escolhas, do contrário não poderiam conduzir um discurso e menos ainda um discurso histórico. Mas suas escolhas operam-se num outro nível, teórico e historiográfico, não crítico. É verdade que se costuma censurar investigações do gênero justamente porque o fato de serem "descritivas" as levaria a manifestar uma complacência passiva em relação *àquilo que existe*, sem trair nenhum desejo de mudança. Mas estas são objeções pouco sérias e não devem ser levadas em consideração no âmbito de um discurso interdisciplinar que, ao contrário, é bastante sério.

Tais censores não percebem que, se eles mesmos são capazes, hoje, de desenvolver uma crítica negativa da arte contemporânea (sob muitos aspectos útil e aceitável), isso só acontece porque uma operação descritiva lhes ofereceu anteriormente uma imagem completa do campo do discurso, indicando os pontos nos quais quem não estivesse disposto a grandes estafas podia apoiar-se para anunciar o apocalipse e depois retirar-se com a grata sensação do dever cumprido.

1963

III. PROBLEMAS DE MÉTODO

A pesquisa interdisciplinar*

Gostaria simplesmente de expor algumas reflexões que fui anotando enquanto ouvia algumas das intervenções realizadas por esses dias.

Parece-me que na base deste encontro havia um "gesto filosófico" importante: tomando consciência de uma profunda mudança do mundo em que vivemos e de uma ampliação do horizonte problemático em várias e impensadas direções, tomou-se a decisão de convocar os representantes de várias disciplinas não filosóficas para que expusessem aos filósofos algumas "situações em ato" sobre as quais poderiam exercitar "depois" as suas próprias reflexões. Mas o que aconteceu muitas vezes foi que os filósofos conseguiram, em certo sentido, antecipar os tempos, intervindo para confutar ou admitir a exposição dos cientistas, antes mesmo que conseguissem terminar o "mapa" encomendado. Tive a impressão de que, às vezes, os filósofos (e vejam bem que, sindicalmente, incluo-me entre eles) comportaram-se como aquele faraó citado por Platão no *Fedro*: diante do oferecimento da nova técnica da escrita pelo deus Theut, o soberano objetava que aquela preocupante descoberta tiraria dos homens sua capacidade de interiorizar o saber na memória, fornecendo-lhe a cômoda ocasião de armazená-lo em signos convencionais, e profetizava, então, uma espécie de depauperação espiritual da humanidade. Ora, a tantos milênios de distância, não alimentamos mais essa preocupação e bastaria uma obra escrita, como a *Recherche* proustiana, para convencer-nos de que a capacidade de exteriorizar os próprios pensamentos em escrita definitivamente não esclerosou nem a vitalidade interior nem a potência da memória. Mas, de todo modo, o faraó cometeu um erro que ainda hoje estamos propensos a repetir em casos análogos, ou seja: diante de um fato tão revolucionário capaz de convulsionar a imagem tradicional do homem e de suas capacidades, ele submetia o novo fenômeno ao crivo de categorias construídas a partir de uma imagem *precedente* do homem. E é óbvio que as categorias em questão não resultavam aplicáveis ao novo conceito de humanidade pensante que começava a esboçar-se. E daí até definir o novo conceito como próprio de uma humanidade não pensante a distância era curta.

---

* Conferência proferida em 31 de julho de 1963 no congresso "O mundo de amanhã", organizado pela Universidade de Perúgia.

Hoje, quando tentamos elaborar uma imagem de um "homem de amanhã", caímos voluntariamente nesse equívoco e, diante da irrupção de fatos tecnológicos novos, tratamos de confrontá-los à nossa imagem do homem (deduzindo daí a negatividade dos fatos tecnológicos em questão, na medida em que parecem contrários a esta imagem), sem pensar que, ao contrário, os fatos tecnológicos novos modificam radicalmente a imagem do homem. E é justamente a essa nova imagem (para a qual concorreram) que devem ser confrontados, pelo menos se pretendemos realizar uma pesquisa que nos habilite a definir e enfrentar a situação histórica. Mas esse critério exigiria um longo exame daquilo que está acontecendo e muitas vezes o filósofo suspeita que esse tipo de exame analítico e setorial, essa recolocação do juízo e da definição conclusiva seja o oposto da filosofia, que seria, ao contrário, o decidido e radical enquadramento dos dados no quadro do Todo. Tentação expressa pela tirada do professor Caianiello quando disse que o filósofo é aquele que sabe de tudo, mas nada mais que isso.

Certa vez, para explicar a um menino que não tinha feito o liceu o que era o ponto de vista metafísico, dei o exemplo de uma máquina fotográfica: quando queremos enquadrar um detalhe em primeiro plano, colocamos o foco a poucos passos e aceitamos o fato de que o cenário resultará fatalmente impreciso. Mas quando se quer captar o conjunto de uma paisagem, coloca-se o foco no infinito, com o risco de que os objetos em primeiro plano fiquem confusos e desfocados. Comparar a invenção da escrita com a imagem de um homem mergulhado na própria interioridade sem nenhum compromisso é um pouco como se um pensador, desde a idade da pedra, tivesse focalizado o conjunto de uma vasta paisagem feita de picos e cadeias montanhosas e a cada milhão de anos voltasse para fotografar o mesmo local, do mesmo modo. No meio-tempo, ainda que as montanhas do fundo não tivessem mudado, no primeiro plano as várias espécies vegetais teriam se sucedido, os dinossauros teriam dado lugar aos primatas e estes ao homem, o homem teria construído palafitas, pirâmides, casas, mas o nosso filosófico fotógrafo não teria percebido nada. E, no entanto, com o aparecimento do homem naquela paisagem, o planeta inteiro teria mudado de "sentido", a história teria assumido uma direção, a terra não permaneceria como uma pura entidade física, mas teria adquirido "significados".

Se esse exemplo reflete a difícil situação de um filósofo que pretende ser a qualquer custo um técnico do Todo (ao qual escapariam as efetivas mudanças às quais a imagem do homem e do mundo vai sendo submetida no decorrer da história), a solução consistiria em limitar-se a ser um "técnico do detalhe". Mas técnicos do detalhe é o que já são os cientistas (que, de fato, para permanecer com nosso exemplo, são chamados a focalizar e estudar a estrutura do dinossauro ou do mineral, negligenciando o conjunto do fundo em que se movem) e o problema da filosofia contemporânea foi justamente uma crise da filosofia como técnica do Todo, sem que com isso o filósofo pudesse invadir o campo do detalhe, próprio do cientista. Uma das soluções para essa crise é conhecida: foi a escolha do filósofo de ser apenas o metodologista das pesquisas sobre o detalhe. Escolha fecunda, mas que a meu ver deixou de lado outro amplo território de pesquisa, sobre o qual o filósofo teria uma palavra específica a dizer. Existe, efetivamente, um outro discurso possível que permite ao filósofo, se não falar sobre o Todo, ao menos satisfazer a sua "vocação" para a generalização dos problemas: trata-se da *pesquisa interdisciplinar.* No estudo interdisciplinar, o filósofo toma conhecimento das pesquisas realizadas pelas várias disciplinas e tenta reduzir os vários métodos e os vários resultados a *modelos descritivos* capazes de refletir a estrutura dos vários fenômenos investigados e dos vários procedimentos investigativos. É próprio do filósofo conduzir essa redução interdisciplinar, e é tarefa sua descobrir *similaridades de estrutura* entre os modelos elaborados. Encontrar similaridades de estrutura não significa, penso eu, descobrir similaridades de "constituição ontológica" dos fenômenos (tratando-se seja de objetos, seja de métodos de pesquisa), mas estabelecer que, ao reduzir a um modelo os diversos fenômenos, foi possível (ou indispensável) utilizar os mesmos instrumentos. É a experiência que a linguística fez ao reduzir as várias línguas, diversíssimas em si, a modelos que exibiam o mesmo tipo de relação.

Para dar alguns exemplos num campo que seja familiar para mim, anotei nesses dois dias alguns problemas concernentes à estética e que foram antecipados muito bem hoje de manhã por Argan e por Vlad, quando falaram de uma situação (a presente) em que a novidade nas técnicas operativas denuncia não somente uma mudança de sistemas ou de conteúdos, mas uma profunda modificação do próprio conceito da arte e de sua destinação.

A questão é exatamente de tipo filosófico: que significados têm para o homem essas mutações operativas que assumem aparentemente o aspecto de simples mudanças técnicas, em que medida concorrem para mudar sua escala de valores, para alterar sua imagem?

Quando a arte, do romantismo aos nossos dias, mostra-se cada vez mais como uma metalinguagem progressiva de si mesma (poesia sobre a poesia, poesia da poesia, poesia ao quadrado) e acaba identificando-se com a poética, com o puro raciocínio sobre as possibilidades de um poema, de uma música ou de uma pintura possível, estamos diante de um fenômeno equivalente, em importância revolucionária, à invenção de "máquinas" pensantes (de que falaram Caianiello e Ceccato). Quando uma música como a eletrônica (conforme recordou Vlad) não apenas elimina a figura do executante-mediador, mas institui-se voluntariamente como música "perecível" e recusa-se a ser confiada a uma partitura, percebemos que as poéticas que se perfilam apresentam analogias (de início, apenas analogias) bastante espantosas com certos procedimentos das metodologias científicas. E não é o caso de relembrar as conexões, apontadas pelos próprios artistas, entre determinada pintura e certas metodologias fisicalistas, entre o monólogo interior e as descobertas psicológicas, entre a estrutura de certos filmes (*O ano passado em Marienbad* e *Oito e Meio*) e as novas instituições cosmológicas acerca do tempo e do espaço, e assim por diante...

Episódios culturais como a pop art americana apresentam uma arte que não se propõe mais como fato criativo original, mas como reutilização de um produto que já era artístico (ainda que em nível mínimo) na origem, que é tomado já imerso num circuito sociocultural, apropriado pelos significados que assume nesse contexto, colocado num outro contexto formal e, daí, recolocado num novo circuito sociocultural...

Pesquisas como as que realizou o Institut de Filmologie da Sorbonne demonstram, eletroencefalograma na mão, que as reações de qualquer espectador (mesmo os cultos e avisados) diante do fato fílmico envolvem tais e tantos fatores emocionais e fisiológicos que tornam inutilizáveis categorias como a de uma contemplação pura e desinteressada do fato artístico. Portanto, mesmo as noções como aquela do "afastamento estético", embora não devam ser recusadas, precisam ser "relidas", reinterpretadas à luz de uma nova visão antropológica deste "homem do amanhã" que nós já somos.

Eis alguns exemplos de uma proliferação de "pedras de escândalo" sobre as quais o filósofo deve realizar uma tomada de consciência. Contudo, ele não pode nem deve reduzir-se ao técnico que toma consciência setorialmente de um fenômeno isolado: a reunificação dos dados num contexto interpretativo geral ainda é função sua. Salvo que a elaboração desse contexto não deverá ser feita *antes*, mas *depois* de ter tomado conhecimento dos fenômenos em questão: ver como se inserem no contexto de outras disciplinas, a que tipo de homem se referem, se esse é o mesmo tipo de homem ao qual a filosofia se referia ontem, se é o mesmo homem de que falavam várias disciplinas (o homem a quem se dirige a arte contemporânea é o mesmo a quem se dirige a cibernética ou a metodologia indeterminista? O problema é ainda e sempre estabelecer uma imagem do homem, mas o perigo é enfrentar tal problema presumindo que já se tem uma imagem pronta desse homem).

Uma primeira resposta, não desprovida de equívocos, seria reconhecer que o advento desses fatos novos, ao colocar em crise *uma* imagem do homem, produz o *homem da crise*. Dito isso, o quadro se completa sozinho: o homem em crise tem uma arte em crise, uma ciência em crise e assim por diante. Mas, se é verossímil que o advento maciço de tantos fatores inéditos na cena da história cultural colocou o homem em crise, reconhecê-lo não significa resolver o problema, mas antes colocá-lo. Pensar que o princípio de indeterminação e o princípio de complementaridade na física colocaram o homem em crise porque lhe tiraram os parâmetros seguros do verdadeiro e do falso significa presumir que uma lógica de dois valores é o único modelo de racionalidade possível e concorre para conotar a única imagem de humanidade possível.

Uma segunda resposta seria considerar o presente horizonte de fenômenos e problemas produto de uma situação social e econômica doente: trata-se de um exercício de determinismo ingênuo que, mesmo identificando relações realmente existentes, não leva em conta aquilo que a linguagem marxista chama de "disparidades de desenvolvimento", em virtude das quais, ainda que determinados fenômenos possam ser ligados a estruturas sociais em ação, podem ao mesmo tempo prenunciar mudanças estruturais, das quais constituem uma espécie de antecipação no nível cultural e, portanto, não devem ser vistos como fatores negativos, mas como um primeiro esboço de novas situações antropológicas.

Diante desse campo de problemas, para poder justamente desenvolver um discurso "filosófico" a respeito de um mundo de amanhã, considero que o primeiro passo a ser dado é exatamente o de uma pesquisa interdisciplinar que, reduzindo os vários fenômenos a modelos descritivos, possa então permitir a identificação de similaridades estruturais entre eles e a partir daí proceder ao estabelecimento das relações mais profundas entre os vários fatos, com o objetivo de reconhecer os esboços de um novo panorama antropológico, para o qual será preciso instituir quadros de valores, parâmetros à luz dos quais consiga sustentar racionalidade, humanidade, espiritualidade, positividade de comportamentos humanos que hoje podem parecer aberrantes justamente porque ainda não estamos de posse de um quadro de referências adequado.

Essa atividade não constituiria, como pensam alguns, uma cínica e passiva descrição de fenômenos excêntricos, eludindo o juízo de valor e o empenho modificador: porque de um empenho na análise dos fenômenos constituiria o prelúdio cientificamente indispensável; e de juízos de valor ganharia substância em seu próprio criar-se, dado que não existe colocação de problema e realização de processo descritivo que já não contenham em si, no modo como se comportam e escolhem os pontos de partida, uma indicação fundamental sobre a interpretabilidade dos próprios fenômenos. E, a partir dessa atividade, o filósofo, dobrando-se à lição do detalhe, cumpriria interdisciplinarmente a sua função de *técnico do Todo*: um todo que não seria uma simples abstração conceitual, mas uma atividade concreta do discurso interdisciplinar, o esboçar-se contínuo das hipóteses esclarecedoras e orientadoras, o que exigiria, no entanto, que o filósofo deixasse de ser um estudioso isolado para ser alguém que trabalha em contato permanente com outros para verificar de forma contínua os modelos que elabora e só decidir sua confiabilidade no âmago de uma atividade aberta e progressiva de confronto.

1963

Um balanço metodológico*

Antes de definir minha dívida para com a crítica anglo-saxônica, devo precisar alguns pontos. Antes de tudo, não desenvolvo uma atividade crítica no sentido corrente do termo: burocraticamente falando, pertenço ao *genus* dos filósofos e dedico-me à estética. Interesso-me particularmente pela história das poéticas, pois creio que, hoje mais do que nunca, a primeira operação, em estética, deve consistir numa fenomenologia das diversas concepções da arte presentes nos artistas e nas correntes de vários países e de várias épocas.

Como muitas vezes o estudioso das poéticas não dispõe de documentos explícitos e deve, portanto, reconhecer a poética implícita de um artista analisando a estrutura de suas obras e identificando as intenções de suas operações, a pesquisa sobre as poéticas traduz-se numa análise concreta das obras. Não se trata, porém, de distinguir o belo do feio ou de julgar o que é válido ou não, mas antes de descrever *modelos estruturais*. É nesse sentido, então, que a identificação das poéticas também pode ser considerada uma espécie de atividade crítica e os seus resultados podem ser utilizados como contribuição à compreensão crítica de uma obra ou de um autor. Mais ainda: como na arte contemporânea tem se verificado uma progressiva prevalência da poética sobre a obra (da "poesia sobre a poesia", de tradição romântica e decadentista, chega-se hoje a obras de arte complexas que parecem constituir a teoria de si mesmas — basta pensar no *Finnegans Wake*), devemos perguntar, nem que seja como hipótese paradoxal, se num futuro próximo a pesquisa sobre a poética não se transformará na única forma de crítica possível.

---

* Escrito a convite do *Times Literary Supplement* para o número único de *Critics Abroad* (publicado em 27 de setembro de 1963, como segunda parte da série *The Critical Moment*). Nele, nove estudiosos não anglo-saxônicos foram convidados a esclarecer seu método em referência à cultura anglo-saxônica. Os dois números do *T.L.S.* reuniam os textos de George Steiner, Richard Hoggart, René Wellek, W. W. Robson, John Wain, Harry Levin, L. C. Knights, Graham Hough, F. R. Leavis e — entre os não anglo-saxônicos — Raymond Picard, Hans Meyer, Emilio Cecchi, Roland Barthes, Emil Steiger, U. Eco, Dámaso Alonso, Jan Kott.

Segundo ponto a precisar: como estudei longamente a poética de Joyce, seria simples tomar esses interesses para indicar minhas relações com a crítica anglo-saxônica. É natural que, em tal caso, tenha tido como referência autores como Levin, Wilson, Gilbert, Tindall, Beckett, Pound e Eliot, para citar apenas alguns. Mas, remontando aos anos de minha formação, poderia perguntar-me se cheguei a esses críticos a partir de Joyce ou se, ao contrário, não teria sido endereçado a Joyce justamente pela leitura desses autores e da crítica anglo-saxônica em geral.

Obviamente, trata-se aqui de um exame da *minha* formação, e não pretendo constituir um caso típico, mas creio que posso afirmar que essa atenção voltada para a crítica anglo-saxônica representa um fenômeno comum a muitos da minha geração. Formei-me culturalmente no pós-guerra, num período, portanto, em que muitos jovens intelectuais italianos estavam reagindo contra a "ditadura" cultural crociana. Não estamos falando, é evidente, da função que teve a filosofia crociana como ensinamento de liberdade durante o período fascista, mas de uma tentativa filosófica e crítica de reencontrar e desenvolver aquelas sementes de oposição ao idealismo plantadas nas últimas cinco décadas por grupos isolados: do existencialismo ao personalismo cristão, do naturalismo deweyano ao neopositivismo e ao marxismo.

Vem daí a necessidade de entrar em contato, com uma *vis* polêmica muitas vezes exagerada, mas compreensível, com correntes de pensamento que o idealismo havia banido. E, para muitos de nós, a área cultural anglo-saxônica foi um terreno de exploração muito fértil (assim como tinha sido a área alemã para as gerações anteriores).

Penso particularmente em Dewey, de um lado, e nas correntes neopositivistas, nas escolas de análise da linguagem e, ao mesmo tempo, na reavaliação das disciplinas sociológicas, bastante utilizadas também para a compreensão dos fenômenos artísticos (em virtude também das influências do marxismo, que encorajava a estabelecer conexões mais estreitas entre fenômenos culturais, sociais e econômicos).

Tratava-se de uma maneira de submeter a maior verificação empírica, ao crivo de um rigor terminológico certos comportamentos culturais e hábitos de pensamento devidos à forte influência do idealismo. E se, para muitos de nós, foi possível falar de uma operação bem-sucedida, isso não significava que todos os ensinamentos de Croce tinham sido rejeitados em bloco. Considero que em nosso modo de pensar e de colocar os problemas, mesmo à luz das novas metodologias, foram adquiridos determinados princípios que continuavam a caracterizar a nossa pesquisa. Passemos a um exemplo concreto e à abordagem do problema estético.

O que restou de "crociano" em minha atitude, por exemplo, é a convicção de que, mesmo quando se faz um discurso concreto sobre um "gênero" artístico (o romance, por exemplo), o fim último da estética continua a ser o de identificar categorias gerais capazes de explicar o fenômeno da arte em geral. Só que para mim ele permanece um fim "último" (e devo admitir até a possibilidade de um insucesso): primeiro vem a pesquisa concreta sobre elementos que Croce, ao contrário, colocava em segundo plano. O que reprovávamos em Croce? 1) ter negligenciado as diferenças históricas e empíricas entre os vários "gêneros" artísticos, suas "retóricas" específicas, sua destinação prática e social; 2) não ter considerado, portanto, os problemas das técnicas artísticas (para Croce, o momento da *construção* concreta da obra não acrescentava nada à completude da *intuição lírica*); 3) ter, portanto, acentuado o papel da intuição imaginativa e da emoção, negligenciando os elementos de cálculo, de inteligência, de conhecimento técnico que estão presentes na operação do artista e devem estar presentes na avaliação crítica; 4) enfim, justamente por tais motivos, ter restringido a metodologia crítica a uma distinção entre poesia e não poesia, definindo o resto como "estrutura" não essencial. Numa obra como a *Comédia* de Dante, no entanto, o que conta é justamente esse "resto": a estrutura teológica, os cânones de uma arte alegórica medieval, o repertório de figuras e conceitos extraídos de toda uma tradição histórica e de um contexto cultural... Aceitando a metodologia crociana, seus discípulos reduziam Dante a uma antologia de fulgurações poéticas, de momentos "líricos". Em reação a isso, nossa atenção voltava-se, ao contrário, para a história das poéticas, para a pesquisa das diversas concepções da arte, indispensáveis para compreender todos os valores artísticos de uma obra, ainda que ela devesse necessariamente ser julgada com base em nossa sensibilidade contemporânea.

Essa superação das posições crocianas é comum a muitas das estéticas contemporâneas italianas. Farei referência aqui apenas à *Estética* de Luigi Pareyson, seja porque a considero como a tentativa mais completa de sistematização realizada depois de Croce, seja pela influência que teve sobre mim.

Porém, para retornar ao nosso tema, todas essas exigências impulsionavam-me na direção das muitas experiências da crítica anglo-saxônica. Para o problema das técnicas, por exemplo, encontrei muitas sugestões nos autores que ensinavam a analisar a linguagem poética em seus "mecanismos" comunicativos: refiro-me às várias escolas semânticas, a Richards sobretudo, às análises dos *patterns* comunicativos e aos efeitos que provocavam (penso no Kenneth Burke de *Counter-statement*), na semiótica de Charles Morris.

Para a reavaliação dos "gêneros", de suas técnicas específicas, de seu desenvolvimento histórico, foram preciosas as análises anglo-saxônicas do *plot* romanesco ou dramático (poderia citar os nomes de Francis Fergusson, Warren Beach, Mark Schoerer ou Joseph Frank e naturalmente todos os estudiosos das estruturas narrativas em Joyce). Em todos eles, encontrava o impulso para uma postura *aristotélica*, para um tipo de análise retórico-estrutural, da qual um dos primeiros exemplos foi para mim o da *Philosophy of Composition*, de Poe. No fundo, Aristóteles representava para mim o primeiro mestre de uma análise estrutural do *plot*: ele havia identificado um gênero artístico capaz de comunicar uma emoção típica, a catarse trágica, mas não tentou esclarecer as razões profundas dessa emoção, que se perdiam na origem do folclore mediterrâneo, nos ritos dionisíacos e nos raciocínios da medicina grega — havia construído um *modelo descritivo* para entender com base em que estratégia de elementos formais o mecanismo da emoção trágica entrava em ação.

Era nesse sentido, portanto, que utilizava à minha maneira as sugestões dos *new critics* ou da estética "simbólica". Só para dar um exemplo, na teoria crítica de Philip Wheelwright, interessava-me a análise do signo linguístico, de suas capacidades de *plurisignation*, o uso do *soft focus*, o princípio do *contextualism*; interessava-me o mecanismo semântico e a disposição sintática através dos quais uma frase podia produzir determinados efeitos, precisos ou ambíguos que fossem. Mas o fato de que o referente desses signos fossem valores arquetípicos, um fato metafísico, isto para mim pertencia à história da cultura, não à estética. É a história da cultura que deve explicar por que certa obra linguística, em determinado contexto cultural, opera de modo que (como dizia nestas mesmas colunas o professor Knights, a propósito da poesia lírica) “routine notions and attitudes are broken down, and a new direction on consciousness emerges from the interplay of meanings [...] meanings in which the reader or spectator is involved as a person”.* Nesse sentido, para mim, a análise formal dos mecanismos estruturais de uma obra (e a elaboração de *patterns* estruturais constantes em cada obra de arte) não leva de modo algum a considerar a obra *an end in itself* (como acontece com muitos dos *new critics*), mas serve justamente para fornecer os instrumentos que permitam compreender as relações entre a obra e seu contexto cultural, a personalidade de seu autor: dado que considero a arte (e, portanto, também a literatura) uma estruturação de valores tal que, através do “modo de formar”, é possível compreender tudo aquilo que estava *antes* da obra e que pelo modo de formar foi remetido a tudo aquilo que está *depois*. E, sendo assim, não creio que uma consideração “formal” da obra signifique aceitar um “formalismo” de tipo esteticista, mas justamente o contrário, ou seja, um modo correto de esclarecer as ligações entre a obra e o mundo da história, dos outros valores.

Justamente por isso, contudo, fui levado a acentuar o lado histórico, relativo, das várias concepções da arte e, nesta direção, fui influenciado por uma outra ordem de leituras que, se pouco têm a ver com a crítica, para mim devem ser igualmente consideradas influências da cultura anglo-saxônicas. Refiro-me às pesquisas de antropologia cultural, às pesquisas “de campo” que tendiam a traçar *patterns of culture*. Minha última pesquisa sobre as poéticas contemporâneas não é, de fato, nada mais que a tentativa de elaborar modelos de poéticas que demonstram como está em curso atualmente uma profunda mutação do conceito de arte. A obra de arte está se tornando cada vez mais, de Joyce à música serial, da pintura informal aos filmes de Antonioni, uma obra aberta, ambígua, que tende a sugerir não um mundo de valores ordenado e unívoco, mas uma rosa de significados, um "campo" de possibilidades, e que, para obtê-lo, exige cada vez mais uma intervenção ativa, uma escolha operativa por parte do leitor ou espectador. Para elaborar esse modelo de obra aberta foi de grande utilidade (mais uma influência em grande parte anglo-saxônica) a teoria da informação. E, por outro lado, tentei relacionar esse modelo estético a outros modelos identificados no âmbito da cultura contemporânea: dos modelos metodológicos da física aos modelos das lógicas de vários valores, da psicologia etc. Tratava-se da tentativa de reencontrar uma unidade nos vários aspectos de um momento cultural, aquele em que vivíamos. Não tenho certeza de ter evitado o risco das analogias fáceis. E, justamente por isso, minha atenção está se voltando agora para várias metodologias estruturalistas (da linguística de Saussure à antropologia de Lévi-Strauss; mas sempre achei estimulante a noção de "*stratified structure*" proposta por René Wellek e as pesquisas dos formalistas russos também despertam meu interesse, como despertaram o dele) numa tentativa de resolver tal problema: reduzir a modelos estruturais rigorosos os vários fenômenos culturais de um período para descobrir depois as similaridades de estrutura entre os vários modelos. O que não significa descobrir conexões "ontológicas", mas descobrir que para descrever fenômenos diversos foi possível utilizar os mesmos instrumentos conceituais.

---

* “[...] noções e atitudes habituais são esmiuçadas, e um novo caminho sobre a consciência emerge da interação de significados [...] significados nos quais o leitor ou espectador estão envolvidos como pessoas”. (*N. do R.*)

É apenas neste ponto que penso que seja possível iniciar análises históricas mais amplas e perguntar que relação existe entre esses modelos semelhantes e as *bases* econômicas e sociais de uma civilização e de uma época. E só assim penso que seja possível acolher as instâncias de um marxismo que não pretenda, ingenuamente, estabelecer relações deterministas diretas entre fenômenos de base e fenômenos superestruturais sem considerar as complexas redes de influências que se criam entre os vários aspectos de uma cultura, provocando contínuas disparidades de desenvolvimento.

Já disse que temos sempre o cenário de uma herança típica da cultura estética italiana: trata-se da convicção de que essas pesquisas não levam a um relativismo histórico, mas permitem sempre que se proponham, ainda que como hipótese de trabalho, *patterns* constantes, com base nos quais seja possível definir o fenômeno da arte além da contínua mutação dos *standards*.

Claro que se trata de uma perspectiva para a estética e pode não ter a ver com a crítica. Nas páginas de muitos críticos anglo-saxônicos, lidas no número anterior do *Times*, descobri a viva preocupação com uma literatura que nos ensine a compreender cada vez melhor a experiência humana e os valores que são importantes para nós. Minha definição da arte como forma na qual os valores (o *antes* que está na origem da obra e o *depois* ao qual se dirige a obra) só se resolvem em estrutura e se tornam importantes na medida em que essa estrutura tenha valores próprios prevê também que uma obra de arte pode transmitir um universo de valores que julgo negativos. Mas a nova ordem que assumiram na forma artística poderá, por um lado, ajudar-me a estabelecer relação com eles na base de uma simpatia e de uma compreensão mais profundas. Por outro lado, é possível que diante da obra eu compreenda os valores que ela comunica e que, ainda assim, não os aceite. Nesse caso, posso discutir uma obra de arte no plano político e moral e posso rejeitá-la, contestá-la justamente porque é uma obra de arte. Isso significa que a Arte não é o Absoluto, mas uma forma de atividade que estabelece uma relação dialética com outras atividades, outros interesses, outros valores. Diante dela, na medida em que reconheço a obra como válida, posso operar minhas escolhas, eleger meus mestres. A tarefa do crítico pode ser também e especialmente esta: um convite a escolher e a discernir. Cada um de nós, lendo uma obra literária, ainda que professe os critérios técnico-estruturais aqui expostos, deve e pode encontrar uma relação emocional e intelectual, descobrir uma visão do mundo e do homem. É justo que existam pessoas com a sensibilidade mais apurada que nos comuniquem as suas experiências de leitura para que possam se tornar nossas também.

Contudo, agora mesmo, no decorrer desse colóquio entre seres humanos, mudam os *standards* de juízo e as demandas que fazemos à obra de arte. É, portanto, útil, acho eu, que exista um tipo de pesquisa que tente descrever e analisar esses modelos estéticos em seu vir a ser e em suas relações com a nossa história.

1963

Referências bibliográficas

"L'estetica della formatività e il concetto di interpretazione" reúne uma resenha da *Estetica* de Luigi Pareyson publicada em *Lettere Italiane* em julho de 1955 e a resenha da conferência de Luigi Pareyson, "L'interpretazione dell'opera d'arte" (proferida no III Congresso Internacional de Estética), publicada em *Il Verri*, I, 1958. Os dois textos foram fundidos com algumas páginas de ligação.

"Funzione e limiti de una sociologia dell'arte" foi publicado em *Itinerari*, 17-18, 1955.

"Il concetto de 'Gestalt' nell'estetica di Luigi Stefanini" foi publicado como contribuição a uma série de testemunhos reunidos no número especial da *Rivista di Estetica* dedicado a seu fundador recentemente falecido (2, 1956).

"Note sui limiti dell'estetica" funde e remaneja, em 1959, duas recensões: a de Leon Bopp, "Philosophie de l'art", publicada em *Filosofia*, abril de 1956, e a das atas do Simpósio de Estética realizado em Veneza, em 1958, por ocasião do XII Congresso Internacional de Filosofia, e publicada em *Il Verri*, junho de 1959.

"Estetica indiana ed estetica occidentale" foi publicado, com o título de *Problemi di estetica indiana*, na *Rivista di Estetica*, I, 1958.

"L'estetica di Bayer: la cosa e il linguaggio" foi publicado na *Rivista di Estetica*, 2, 1960.

"Storiografia medievale ed estetica teorica" foi publicado em *Filosofia*, outubro de 1961.

"Il problema della definizione generale dell'arte" foi publicado na *Rivista di Estetica*, II, 1963.

"Il problema dell'opera aperta" é a exposição ao XII Congresso Internacional de Filosofia de 1958 (cf. *Atti*, vol. VII, Florença, Sansoni, 1961).

"Necessità e possibilità nelle strutture musicali", modificado nas páginas de abertura, reproduz a resenha publicada na *Rivista di Estetica*, 3, 1959.

"Di foto fatte sui muri" foi publicado em *Il Verri*, 4, 1961.

"Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio" foi publicado com o título de "Cinema e letteratura", em *Film Selezione*, 13-14, 1962.

"I colori del ferro" é o prefácio ao volume homônimo publicado pela Italsider, 1964.

"Funzione progressiva della pittura moderna" foi publicado em uma série de intervenções no volume-catálogo *Nuove prospettive della pittura italiana*, Bolonha, Alfa, 1962.

"Arte programmata" representa a introdução a uma exposição organizada pela Società Olivetti em maio de 1962. Publicado como prefácio ao catálogo da própria exposição, foi republicado em *Il Verri*, 2, 1962.

"Sperimentalismo e avanguardia" foi publicado, com o título de "Postilla a um dibattito sulla musica sperimentale", em *La Biennale*, 44-45, 1963.

"Due ipotesi sulla morte dell'arte" foi publicado em *Il Verri*, junho de 1963.

"La ricerca interdisciplinare", exposição ao convênio *Il mondo di domani* (Perúgia, julho de 1963), já foi incluído nas atas do próprio convênio (*Il mondo di domani*, Roma, Abete, 1964).

"Un consuntivo metodológico" foi publicado com o título "The Analysis of Structure", em *The Times Literary Supplement*, 27 de setembro de 1963.

Agradecemos aos diretores e aos editores das publicações citadas por terem cortesmente permitido a reedição destes escritos.

Índice onomástico

Abhinavagupta, 67-76
Addinsell, R., 229
Adorno, T., 127
Alberti, L. B., 134
Alberto Magno, 104
Anandavardhana, 72
Anônimo do Sublime, 161-163
Antonioni, M., 271
Argan, G. C., 262
Aristóteles, 75, 134, 190, 211, 222, 269
Arman, 203
Assunto, R., 77, 119
Attneave, F., 176
Averróis, 222

Bacon, F., 225
Bacon, R., 225
Balázs, B., 193
Balestrini, N., 245
Ballinger, B. S., 192
Banfi, A., 127, 148
Baratono, A., 12
Basch, V., 79
Bayer R., 78-98
Beach, W., 269
Bergson, H., 12, 79, 81, 101
Berio, L., 221-222, 225
Bernays, J., 75
Bharata, 67
Bhatta Lollata, 69
Bhatta Nayaka, 69
Bhatta Tota, 70-71
Bianchi Bandinelli, R., 37
Blum, K., 204-205
Bopp, L., 51-56
Borges, J. L., 222
Bosanquet, B., 126
Brancusi, C., 183
Brecht, B., 73, 155-156, 239
Burke, K., 269
Burri, A., 196

Caianiello, E., 262
Calder, A., 155
Calogero, G., 56, 58
Castaldi, P., 231
Castiglioni, N., 173, 228
Char, R., 118

Chaudhury, P. J., 64, 74-76

Chiarini, I., 188-193

Cocteau, J., 101-102

Cohen-Séat, G., 189

Coleridge, S. T., 120-121

Coomaraswany, A., 64-76

Coons, E., 176

Croce, B., 12, 14-17, 20-22, 81, 126, 128, 268-269

Curtius, E. R., 107-108

Dante, A., 110

De Bruyne, E., 99

De Meis, C., 126

De Sanctis, F., 41-42, 126, 248, 254

De Saussure, F., 271

Descartes, R., 226

Dewey, J., 12, 267

Dilthey, W., 45

Dubuffet, J., 196, 200-201, 203

Eckhart, M., 66, 119

Einstein, A., 141

Eliot, T. S., 30, 267

Eluard, P., 118

Engels, F., 35-36

Evangelisti, F., 221-222

Fadeev, A., 34

Flaubert, G., 16

Focillon, H., 78

Formaggio, D., 125-150, 247-249

Frank, J., 269

Freud, S., 113, 114

Fubini M., 20, 61

Galileu, G., 212, 225

Gentile, G., 127

Gerratana, V., 36

Getto, G., 243

Gilbert, S., 267

Gilson, E., 57-61

Gnoli, R., 67-76

Gramsci, A., 42

Grossatesta, R., 99

Guglielmi, A., 131

Guillaume, P., 167

Hauser, A., 38-41, 43, 191

Hegel, G. F., 126-128, 247-249

Hipócrates, 76

Hitler, A., 236

Hölderlin, F., 127, 247

Hungerland, H., 57-60

Husserl, E., 45

Ingarden, R., 57

James, W., 209-210

João da Cruz, (são), 105

João de Santo Tomás, 109

Joyce, J., 30, 118, 133, 155, 191-193, 236, 238-239, 267, 269, 271

Kafka, F., 154, 156

Kant, I., 61, 121, 150

Knights, L., 270

Kraehenbuehl, D., 176

Lacan, J., 72

Lacombe, O., 65

Lalo, C., 43, 78-79

Lanson, G., 54-55
Lapoujade, P., 196
Le Corbusier, 147
Lefebvre, H., 138
Levin, H., 266-267
Lévi-Strauss, C., 143, 190, 202, 271
Lichtenstein, R., 203
Ligeti, G., 221
Lukács, G., 34

Mallarmé, S., 243
Maltese, C., 38
Mayoux, J. J., 121
Mandiargues, A. P., 201-202
Maritain, J., 65, 101-123
Marx, K., 34-35
Merleau-Ponty, M., 213
Meyer, L., 165-168, 173, 177
Michelangelo, 183, 197-198, 224
Milhaud, D., 101
Moles, A. A., 178-180
Moore, H., 186
Morpurgo-Tagliabue, G., 80, 90
Morris, C., 269
Mozart, W. A., 233
Munari, B., 203
Mussato, A., 108

Nelson, G., 205
Novalis, F., 118, 126-127, 240, 245, 247

Oldenburg, C., 243
Ortega y Gasset, J., 127

Paci, E., 61
Pandey, K. C., 64
Panofsky, E., 99, 190
Pareyson, L., 8, 11-32, 34, 130-150, 181, 199, 221, 254, 269
Piaget, J., 97
Picasso, P., 127
Pignotti, L., 242
Platão, 82-83, 113-114, 259
Plotino, 76
Poe, E. A., 269
Pouillon, D. H., 100
Poulenc, G., 101
Pound, E., 267
Pousseur, H., 158, 169, 171-172, 179-180, 228

Raffa, P., 246-247
Ragghianti, C. L., 57, 61
Ransom, J. C., 118
Resnais, A., 194
Riegl, A., 136
Rimbaud, A., 55
Robbe-Grillet, A., 192-194
Rognoni, L., 230
Rouault, G., 101
Ruwet, N., 172

Sankuka, 70, 74
Saporta, M., 193, 244
Satie, E., 101-102
Schäffer, B., 223-224
Scheler, M., 45
Schelling, F. W., 83, 119-121
Schifano, M., 203-204
Schiller, F., 126-127, 247-248
Schlegel, F., 127
Schoerer, M., 269

Schönberg, A., 173, 229
Schopenhauer, A., 63, 77
Sedlmayr, H., 127
Segal, G., 203
Sen, R. K., 75
Severini, G., 101
Shannon, R., 175
Souriau, E., 78, 89
Spitzer, L., 94
Spranger, E., 45
Stefanini, L., 45-48
Stockhausen, K., 157-158
Stravinsky, I., 16, 102

Taine, H., 52, 79
Teófilo, 65
Thibaudet, A., 52
Tindall, W. Y., 267
Tomás de Aquino, (santo), 101-123
Tucci, G., 64, 66-67, 72
Twombly, C., 196, 203
Tzara, T., 179

Valéry, P., 16-18
Valesio, P., 143
Visvanatha, 66
Vlad, R., 237, 262
Von Simson, O., 99

Weaver, W., 174-180
Webern, A., 169, 171, 179
Weidlé, W., 127
Wellek, F., 271
Wertheimer, L., 165
Wheelwright, P., 270
Whitehead, A. N., 46
Wiener, N., 175
Wilson, E., 267
Wittgenstein, L., 95

“É possível que, diante de uma obra de arte, eu compreenda os valores que ela comunica e que, ainda assim, não os aceite.

Nesse caso, posso discutir uma obra de arte no plano político e moral e posso rejeitá-la, contestá-la justamente porque é uma obra de arte. Isso significa que a Arte não é o Absoluto, mas uma forma de atividade que estabelece uma relação dialética com outras atividades, outros interesses, outros valores. Diante dela, na medida em que reconheço a obra como válida, posso operar minhas escolhas, eleger meus mestres. A tarefa do crítico pode ser também e especialmente esta: um convite a escolher e a discernir. Cada um de nós, lendo uma obra literária, ainda que professe os critérios técnico-estruturais aqui expostos, pode e deve encontrar uma relação emocional e intelectual, descobrir uma visão do mundo e do homem. É justo que existam pessoas com a sensibilidade mais apurada que nos comuniquem as suas experiências de leitura para que possam se tornar nossas também.

Contudo, agora mesmo, no decorrer desse colóquio entre seres humanos, mudam os *standards* de juízo e as demandas que fazemos à obra de arte. É, portanto, útil, acho eu, que exista um tipo de pesquisa que tente descrever e analisar esses modelos estéticos em seu vir a ser e em suas relações com a nossa história.”

ISBN 978-85-01-40247-9

9 788501 402479